

١

المعرفة الاجتماعية الثقافية:

آليات إنتاجها

د. الخامس مفيد - كاتب من المغرب

تقديم

سنتطرق في هذه الورقة إلى نسق المعرفة الاجتماعية / الثقافية الذي يعد جزءا من البنية التصورية لدى البشر، وقالب من الأقوال غير اللغوية التي تساعدنا على فهم وتحليل العديد من الظواهر الواردة في الثقافة الشعبية. وسنتبنى في هذه الورقة مقاربة توبي وكوسميدس التي تقر بوجود تعالق بين مختلف الحقول المعرفية تحت ما سمي بنظرية صورية للمعرفة.

وسنناقش هنا المقولات الثقافية والمقولات الأنطولوجية والمقولات المعرفية، مع الإشارة إلى التداخل الحاصل بين الثقافة والتعلم، والثقافة بالفرد، متسائلين عن الجهة التي تخلق الثقافة، هل الفرد هو من ينتج الثقافة أم أن الثقافة هي من تنتج الفرد؟

كما سنقارن بين القدرة المعرفية والمعرفة الاجتماعية، مبرزين أوليات المعرفة الاجتماعية/ الثقافية التي نجد في مقدمتها الشخص وعلاقته بالمجال الاجتماعي والفيزيائي، والأنساق الإدراكية الحسية التي تشمل قالب الوجه وقالب الصوت. كما سنتناول أهم العلاقات التصورية الاجتماعية كتصور القرابة وعضوية الجماعة والسيطرة التي سنوضح أنها تبنى بشكل أفقي في العالم الاجتماعي الحيواني، أما العالم الاجتماعي البشري فتبنى فيه بشكل هرمي كعلاقة الأب بالإبن ورب العمل بالعامل.

المقولات الثقافية والمقولات التصورية

أدت التطورات الأخيرة في كل من العلوم العصبية والعلوم المعرفية وعلم النفس واللسانيات والإناسة الاجتماعية، إلى الحسم في طبيعة الظواهر التي تدرسها العلوم الاجتماعية والإنسانية وعلاقتها بباقي العلوم.

وقد أدى هذا الأمر ميلاد نموذج معرفي يسميه توبي وكوسميدس (1992) بالنموذج السببي المندمج لقيامه على اندماج المعرفة العلمية وعدم استقلالها[1]. ويسعى هذا النموذج إلى خلق جو من التعاون بين جميع الحقول المعرفية، ويرجع هذا الارتباط في نظر الباحثين إلى البعد التعاوني الجوهري الذي يكشف لنا الترابطات السببية الطبيعية التي تمكننا من اندماج حقول معرفية مختلفة في إطار نظرية صورية شاملة للمعرفة.

المقولات الأنطولوجية

تعبر المقولات الأنطولوجية عن الثقافة المادية وغير المادية كما هي موجودة في العالم الخارجي، أي التعبير عن الأشياء الوجودية كما يتصورها البشر، من خلال تجاربه ومعارفه القبلية عن الثقافة أو من خلال تحيزه الوراثي.

المقولات الثقافية

ترصد لنا المقولات الثقافية العناصر المتداخلة في عملي الفهم وتمثيل الأشياء في ثقافة معينة، كما تساهم هذه المقولات في إعطاء صورة عن حدود العناصر الثقافية القابلة للقراءة.

المقولات المعرفية

تتمثل المقولات المعرفية في تلك المقولات المستمدة من عنصري التجربة والواقع والعالم الفيزيائي.

في الفصل بين العلوم

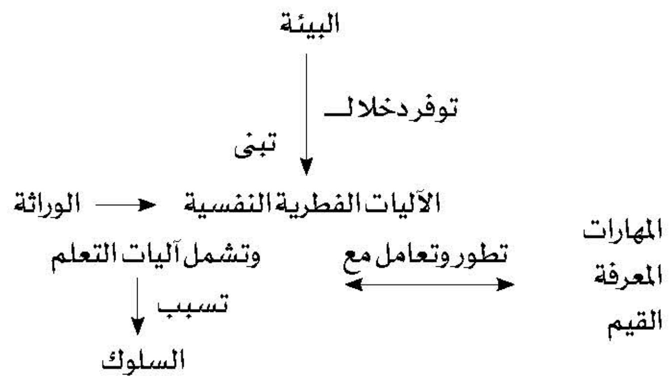
لقد ظلت العلوم الإنسانية والاجتماعية لمدة طويلة بمنأى عن بناء تصور اندماجي للمعرفة العلمية، فرغم اعتماد مجموعة من العلماء الاجتماعيين على عدد من وسائل علماء الطبيعة وممارساتهم كالقياس الكمي، والتجريب، والنمذجة الرياضية، الخ. وقد كانوا ميالين إلى إهمال المبدأ المركزي القائم على كون المعرفة العلمية السليمة ينبغي أن تكون مختلفة الأجزاء، أي أن المجالات العلمية المختلفة يجب أن تكون متكاملة، وأن تشكل أجزاء من نفس النسق المعرفي الواسع.

مما لا شك فيه أن العلوم الاجتماعية مالت وبشكل خاص علم الاجتماع والأناسة إلى الانعزال كما فعل عالم الاجتماع دوركهايم الذي اعتبر أن الظواهر الاجتماعية لا يمكن تفسيرها إلا على أساس ظواهر اجتماعية أخرى. والأمر نفسه مع بواس ولوفي في علم الأناسة الذين اعتبروا أن الظواهر الثقافية لا يمكن تفسيرها إلا انطلاقا من ظواهر ثقافية أخرى.

ويعد توبي وكوسميدس (1992) في علم الاجتماع المعيار، أحد العلماء الذين أقروا بترابط وتداخل العلوم بعضها ببعض، وقد شكلت هذه النظرة الإطار الثقافي لتنظيم علم النفس والعلوم الاجتماعية، وكان من نتائج هذا النموذج عدم الاهتمام بالروابط السببية بخصوص الظواهر الاجتماعية[2].

بين الثقافة والتعلم

ينطلق النموذج المعيار في دراسته للظواهر الإنسانية والثقافية من عدة مبادئ، نركز على مبدأين هما:



إذا كانــت الكائنات غير البشـرية تتحــدد خصائصها انطلاقـا مما هــو إحيـائي، فإن السـلوك البشــري تحدده الثقافــة باعتبارها نظاما مسـتقلا مــن الرمــوز والقيم. ولكــون الثقافــات متحررة مــن القيــود الأحيائيــة، فإنه يمكن أن تختلف فيما بينها بشــكل عشــوائي غير متناهي.

يولد البشــر غــير مزودين بــشيء ماعدا بعــض ردود الفعــل غــير الإرادية، وقــدرة واحــدة على التعلــم بكونه عمليــة عامــة صالحة لجميــع الأعراض ولــكل مجالات المعرفــة، ويتعلم الأفــراد ثقافتهــم عن طريــق التنميط والثــواب والعقــاب والقدوة.

ويمكن صياغة شــكل صــوري لعمليــة التعلم، وهل يتدخــل مــا هو فطــري بما هــو بيئي مــع ماهــو وراثي، في عمليــة التعلم.

انطلاقا مــن التمثيل الصــوري أعلاه، نــرى أن هناك تعقدا للذهن البشــري، الذي يعد الســبب المباشــر لكل أنــواع الإحســاس، والتعلــم والســلوك، فالتعلــم ليس بديلا للفطــرة، لكن بدون الآلية الفطريــة لا يمكن للتعلم أن يحدث.

نســتنتج من خلال ما ســبق أن بعض آليــات التعلم مصممــة بصــورة مقصــورة على تعلــم اللغة، وليســت لتعلــم الثقافة أو الســلوك الرمــزي عموما[3].

أينما وجدوا يختلفون اختلافا عميقا في الســلوك والتنظيم الذهني. وبمــا أن الثابت أي العدة الأحيائية البشــرية لدى الأطفال لا يمكنه أن يفســر المتغير«أي التباينات الحاصلة عــبر الجماعــات في التنظيــم الذهــني أو الاجتماعــي عند الكبار»، فإن الطبيعة البشــرية لا يمكــن أن تكون العامل القاعــدي في التنظيم الذهني لــدى الكبار مــن الناس، وفي بنيتهــم الاجتماعية وثقافتهــم وتحولهم التاريخي.

وبمــا أن هــذا التنظيم الذهــني الحاصل لــدى الكبار غائــب عند الصغــار، فما عليهم ســوى أن يكتســبوه من مصــدر خــارج عنهــم، يرتبط بالعالــم الاجتماعــي الذي يتمظهر في ســلوك أعضــاء الجماعة المحلية وتمثلاتهم الثقافيــة والاجتماعيــة. وهــي تمثــلات تقولــب الفرد وتســبقه وتقــع خارجه، فالذهــن لا يخلقها، بــل هي التي تنتــج الذهن.

ومــن ثمــة، نســتنتج أن أســاس الحيــاة البشــرية وتشــكلها يتــم بكيفيــة معقــدة وغنيــة، ويســمى هذا الجوهــر بـــ«الثقافــة» والذي يوصف بأوصــاف متعددة منها الســلوك، العادات والتقاليد، العلاقات الاجتماعية، المعرفة، التنظيم الاجتماعــي، الأدوار الاجتماعية، العوالم القصديــة. ورغم الاختــلاف، فإن علماء الاجتمــاع المعيار يتفقــون على أن هناك ســببية تحول الطفــل من صفحة بيضاء إلى كائن بشــري ثقــافي تام، يعد خارجــا عن الفرد[4].

بين الثقافة والفرد

يذهــب النموذج المعيار إلى تبني افــتراض قاعدي مفاده أن صغار بني البشــر، أينمــا كانوا يتشــابهون، لكن كبارهم

من ينتج الثقافة؟

يهدف النمــوذج المعيار إلى البحث في المبــدأ الهام الثاني، الــذي يتجلــى في الإجابة عن الســؤال القاعــدي، إذا كانت



2

الثقافة تخلق الفرد، فمن يخلق الثقافة؟ وتأتي أهمية هذا السؤال من خلال ارتباطه «بحجة التصميم» أو تفسير «التصميم المعقد». فالحياة البشرية منظمة بصورة معقدة وغنية، أو أن الثقافات البشرية لها معنى، وبالتالي تحتاج إلى التساؤل عن تصميمها. وإذا كانت الثقافة ذات تنظيم معقد وذات معنى في حياة البشر الاجتماعية/ الثقافية، فمن صانع هذا التنظيم؟ بمعنى آخر من مولد هذا التنظيم المعقد والدال في الشؤون البشرية؟

يذهب أصحاب النموذج المعيار إلى أن صانع الثقافة ليس «الفرد» أي في الطبيعة البشرية أو المجال النفسي المتطور الذي لا يتجلى سوى في الحالة الأولى التي يولد عليها الطفل مزودا باستعدادات أولية. وما دام اتجاه العملية السببية يسير من العالم الخارجي إلى داخل «الفرد»، فإن الاتجاه الذي يمكن أن نبحث فيه عن مصدر لتنظيم واضح أنه يتجلى في العالم الاجتماعي الذي يقع خارج «الفرد».

يرى أصحاب هذا النموذج أن مولد هذا التنظيم المعقد والدال في الحياة البشرية ما هو سوى مجموعة من العمليات التي تتمظهر محدداتها في الجماعة. ويعتبر هذا المستوى الاجتماعي/ الثقافي منفصلا ومستقلا وعلة ذاته.

ينفي النموذج المعيار أن يكون «للطبيعة البشرية» أو الهندسة المتطورة للذهن البشري أي دور ملحوظ في توليد وبناء التنظيم الدال على الحياة البشرية، ويجرد هذا المفهوم من أي محتوى جوهري، ويعد بنية الذهن البشري مجرد مستقبل «للقدرة على الثقافة» بل لعل ما يقود النسق ويعطيه تنظيمه الوظيفي هو الدخل البيئي أو المحيطي.

وبناء على ما سبق، يمكن أن نجمل أثر النموذج المعيار في تطور التصورات الحديثة للثقافة ودورها في الحياة البشرية، في الافتراضات والعناصر التالية:

تحدد الجماعات البشرية نمطيا باعتبارها صاحبة ثقافة معينة «خاصة» تقوم على عناصر مشتركة من ممارسات سلوكية ومعتقدات وأنساق من التمثيلات، والرموز الدالة، وتعتبر الثقافات محدودة إلى هذا الحد أو ذاك، رغم أن بعض العناصر الثقافية يمكن أن تتجاوز الحدود. وتعمل الجماعة من أجل الحفاظ على هذه العناصر المشتركة وتنقلها من جيل إلى جيل، وهذا ما يفسر الائتلاف داخل الجماعة والاختلاف بين الجماعات.

يتم الحفاظ ونقل الثقافة عبر عملية التعلم وتنشئة الفرد الاجتماعية الذي يعتبر متقبلا سلبيا للثقافة التي



3

تزوده بكل محتواه الذهني المنظم وهو محتوى ثقافي لا يستقي خاصيته من الطبيعة البشرية «الأحيائية» أو أي تصميم نفسي موروث، وإنما من المحيط الاجتماعي الثقافي الذي يعد المولد الأصلي للتنظيم الذهني والاجتماعي لدى بني البشر، أما الجانب النفسي فهو ذلك الصندوق الأسود في عملية التعلم يضمن القدرة على الثقافة[5].

في نسق المعرفة الاجتماعية / الثقافية

انطلاقا مما سبق ذكره، يبدو أن هناك دلائل قوية على وجود قالب معرفي في الذهن يتعلق بالمعرفة الاجتماعية / الثقافية أو «القدرة على الثقافة» بل يشكل إلى حد كبير نسقا فرعيا داخل نسق البنية التصورية. وهو قالب مختص في تكوين صورة مندمجة عن الذات في المجتمع، ويبنى بالتأليف بين دخل محيطي وأساس فطري لاكتساب الثقافة، ويقدم إمكانات كافية تسمح بالاختلاف بين الثقافات دون أن تسمح بالتنوع الاعتباطي أو الفوضوي، فهو أساس يقوم على عدد محدود من البنيات والمبادئ التي تسمح لنا بإدراك عدد لا محدود من الأوضاع الاجتماعية والظواهر الثقافية المتجددة والتعامل معها بشكل ملائم إلى هذا الحد أو ذاك.

1) المعرفة الاجتماعية والقدرة المعرفية:

تلعب المعرفة الاجتماعية دورا مهما في تفسير الطبيعة البشرية، فنحن بنو البشر لدينا القدرة على الفهم والتفاعل والاندماج داخل المجتمع في سياق ثقافة ومؤسسة اجتماعية. ويجد هذا المجال مبرره في سياق بيولوجي أوسع، إذ يوجد قالب من القوالب الذهنية، مخصص لمعالجة المعرفة الاجتماعية / الثقافية. وذلك عن طريق كيفية تعامل جميع الكائنات مع بعضها البعض، وكيفية فهمها وتفاعلها مع ذوات أخرى مؤطرة بالطريقة نفسها.

فالمعرفة الاجتماعية لا تتحقق عند البشر فحسب، بل حتى في المجتمعات الحيوانية أيضا، ونجد هذا الأمر عند الشمبانزي والنمل.

ومن هنا، يمكن أن نطرح السؤال التالي: لماذا يجب علينا خلق قدرة معرفية بالنسبة للتفاعل الاجتماعي؟ أم أنه ليست لدينا نفس القدرة من التفاعل مع الآخرين (أو تم بناؤها من قبل) الثقافة؟ الرد هو أن كل كائن حي له القدرة على التفاعل مع الآخرين، فإنه لا بد أن يتم هذا التفاعل داخل الذهن / الدماغ. لكن الصخور والنباتات لا تملك تفاعلا اجتماعيا. غير أن الأسماك والقطط والشمبانزي لا تملك نفس نمط التفاعل الاجتماعي، بالقدر الذي نجده عند بني البشر حتى ولو

تطلب الأمر أن يتم تحديد تفاعلنا الاجتماعي من خلال الثقافة، ويمكن أن نطرح هنا سؤالين مهمين، هما[6]:

- ماهي ميزة المعرفة الاجتماعية الإنسانية، بحيث يمكن تخزينها ومعالجتها داخل الذهن / الدماغ البشري ؟

- ما الذي يجعل أذهاننا / عقولنا عرضة للتأثر بالثقافة، وما الذي يجعل أذهان / عقول القطط والشمبانزي عدم عرضتهم للتأثر بالثقافة حتى في حالة تعرضهم لنطاق واسع من الثقافة الإنسانية ؟

2) بعض أوليات المعرفة الاجتماعية / الثقافية:

تقوم المعرفة الاجتماعية / الثقافية على عدد من الأنساق المركزية والأنساق الفرعية تغذي مضمونها وتخدم وظيفتها في تحليل ما لا حصر له من ظواهر التفاعل الاجتماعي والثقافي وتنظمه.

ومن أبرز هذه الأنساق هناك أنساق ذات طابع إدراكي وحركي ترتبط بتخصصات دماغية في الإدراك الاجتماعي، وأنساق ذات طابع تصوري تنتمي إلى البنية التصورية.

الشخص بين المجال الاجتماعي والفيزيائي

قبل مناقشة هذا الموضوع، لابد من طرح السؤال التالي: كيف يتم ترجمة المعرفة الاجتماعية في بيئة الذهن الوظيفية؟

بالنسبة للمجال الفيزيائي، يضم تصور الفضاء للأجسام المادية، ثلاثة أبعاد هي: الحركة داخل الفضاء، والقوة المطبقة على الأجسام بين بعضها البعض، فالأجسام المادية، مثل، الصخور والأشجار، والأجسام الحية، مثل، النمل والفئران والنمور. هذه الكائنات لنا أن نتنبأ بحركتها، وربما ذلك راجع إلى وجود الرغبات، النوايا، المشاعر، وهذا يعود أيضا إلى حيوية وفهم المواقف بشكل مقصود (وهذا معنى ما ورد في دونيت 1987).

ويعد الشخص من الكيانات القاعدية في المجال الاجتماعي بالنسبة للأفراد الذين يمكن لهم أن يكونوا علاقات اجتماعية. هذا المجال يرمز العلاقات والأعمال بين الأشخاص، بالإضافة إلى أمور أخرى، كدور الشخص ومسؤوليته داخل المجتمع، وهناك موضوعات أخرى، تخضع لقيود أخلاقية.

ورغم ذلك، لا يمكن أن نفصل بين المجالين، بل هناك علاقة التوازي بين المجال الفيزيائي والاجتماعي، فالمجال الاجتماعي ليس موضع حركة فيزيائية بين كائنين ليس بينهما اتصال، إذ لابد من وجود فضاءات متوسطية بين الناس.

وإلى حد ما يمكن اعتبار المجال الاجتماعي ذا مفاهيم متقاربة، نسميها «الأبعاد الاجتماعية»، مثل: القرابة، عضوية الجماعة، التراتبية، المنافسة، درجة الألفة والحميمية ...الخ. وهناك مفاهيم أخرى، مثل: القوة والإجبار، وأحيانا يتم استغلال القوة والتهديد بها، وأحيانا أخرى ليس كذلك.

ويتجلى حضور المجال الاجتماعي والفيزيائي بشكل كبير في التصور الشعبي الثقافي، كما في التقسيم الشعبي بين الجسد والروح[7].

ترتبط هوية الشخص في المجال الاجتماعي، بمجموعة من الملاحظات التي تظهر في كل المجالات الثقافية، أولا: الاعتقاد السائد بأن هناك كائنات خارقة للعادة، مثل: الكيانات الروحية، الأشباح، الآلهة، والنفوس التي تعيش في الأرواح يبير (2001). كل هذه الكائنات تفتقر إلى هيئات مادية محددة، ولديها علاقات اجتماعية مع الناس ومع بعضها البعض.

ومن هنا فهذه الكائنات توجد في المجال الاجتماعي وليس الفضائي. ثانيا: ليس هناك أي عائق في تصور الأشخاص القادمين بهيئات وصور مختلفة، من خلال التناسخ، التحول، أو تحول الجسم. ثالثا: نحن أحيانا في الأحلام نتعرف على أشخاص يتشابهون مع أشخاص في الواقع «كأن نرى عائشة بدت وكأنها فاطمة». رابعا: ملازمة معاناة الفرد مع أحلامه (كولترت 2005، ماسكي، لنكدن).

وزيادة عن ذلك، فبعض الأعمال الفيزيائية، كالأكل والشرب، لها دلالتها من تلقاء نفسها، لكن البعض الآخر، مثل، الأعياد الدينية والأعراس والتصافح بالأيدي،



4

يكتسي دلالته من خلال المعرفة الاجتماعية، باعتباره رمزا لهذه الأعمال. ويمكن أن يستعمل اللباس أو أسلوب الكلام للدلالة على أدوار اجتماعية معينة (البدلة العسكرية، أعلام الدول). وحتى الأعمال الاجتماعية المتعلقة، مثلا: بإخراج الجن من الأجساد، يتطلب أعمالا فيزيائية، وتسمى هذه الأعمال سحرا أو طقوسا. ومن هنا تتحول الأعمال الفيزيائية إلى أعمال اجتماعية، لأن تأويلها يتم من خلال المعرفة الاجتماعية.

وبالنظر، إذن، إلى أهمية تعيين الأشخاص في المجال الفيزيائي والاجتماعي، توجد مجموعة من القوالب المتخصصة، تمكننا من التمييز الدقيق واستخلاص المعلومات الضرورية الخاصة بهذا المجال، ومن هذه القوالب الواردة في تحليل المعلومات المتصلة بالتفاعل الاجتماعي، العناصر التالية:

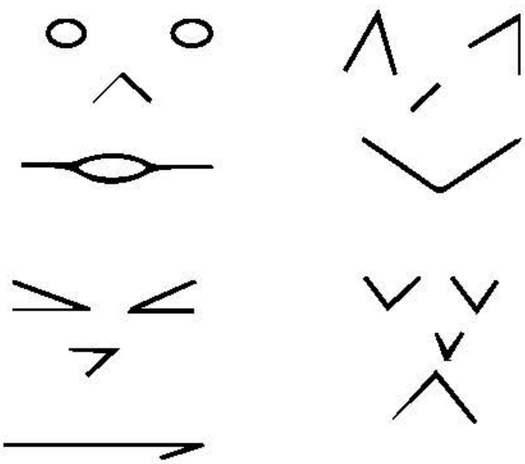
3) الأنساق الإدراكية والحركية:

أ) قالب الوجه

يشكل تخصصا فرعيا داخل النسق البصري، يوجد في منطقة خاصة بالدماغ ويملك مساره التطوري الخاص به، والأشخاص الذين يعانون من إصابة في هذه المنطقة تكون قدرتهم ضعيفة أو منعدمة في تعرف الوجوه وتمييزها، لكن لم يفقدوا المقاصد العامة للمعرفة الفضائية.

- الخصائص التعبيرية في الوجه:

تخصص يقع داخل النسق البصري، يعنى بالتقاط الخصائص الانفعالية في تعابير وجوه الآخرين وحركاتهم وأوضاع أجسادهم. وهو تخصص حساس يمكننا من قراءة التعبير الانفعالي مهما كانت إشاراته مختزلة[8].



فالناس يصدرون باستمرار إشارات تعبيرية انفعالية سواء عن وعي أو عن غير وعي، وهو الغالب، ولإنتاج مثل هذه الإشارات يجب أن تكون هناك أنشطة دماغية تحول التعبير الانفعالي إلى بنيات حسية كالابتسام وتقطيب الوجه وهز الحواجب، وبعض الإصابات الدماغية تورث لدى ضحاياها مظاهر انفعالية «مسطحة» وعجزا تاما عن إظهارها.

ب) قالب الصوت:

تخصص فرعي داخل النسق السمعي، وهناك قوالب أخرى في هذا النسق تعنى بتحليل الإشارات اللغوية، لكن نسق تعرف الصوت يعنى بتحليل الإشارات الصوتية المتصلة بهوية الشخص المتكلم، أي بمن هو، ومعلوم أن هناك أفرادا لا يتعرفون شخصا معينا عند رؤيته إلا إذا تكلم.

- الخصائص التعبيرية الانفعالية في الصوت:

يقع داخل النسق السمعي، يعنى بتحليل نغمات الصوت المعبرة عن حالة الشخص الانفعالية، إذا من مستلزمات الفهم الاجتماعي، تعرف هل الشخص متعاطف أو متوجس أو مندهش أو خائف، إلى غير ذلك من الخصائص التعبيرية الانفعالية في نغمة الصوت التي يملك بصددها صغار بني البشر حساسية ظاهرة في سن مبكرة.

في العلاقات التصورية الاجتماعية

توجد علاقات تصورية أولية أكثر تجريدا تكمن خلف فهمنا للعلاقات والتفاعلات الاجتماعية، وهي مظاهر معرفية لا تتعلق بالأنساق الإدراكية والحركية، وليس لها ارتباط متخصص، بل هي عناصر تأليفية تتضمنها البنية التصورية وتتصل بخصوصية مجال التنظيم الاجتماعي/ الثقافي. ومن أبرز هذه العلاقات التصورية القاعدية: تصور القرابة، وتصور) عضوية الجماعة)، والسيطرة.

1) القرابة:

نفترض أن القرابة من أكثر التصورات وضوحا، في جل الثقافات، بحيث نجد أن كل فرد له علاقة خاصة مع الأبوين والأبناء والزوجة والإخوة، وتوجد أوجه عديدة من هذه العلاقة تنبثق أساسا من إرث الثدييات، (بحيث يتم الاعتناء بالصغير داخل الأسرة لمدة محددة بالنسبة للأم). وساهمت نظرية التطور في جعل بناء التصورات والسلوكات ممكنا وإيجابيا[9].

يعتبر الإنسان أكثر تطورا من الثدييات الأخرى، لكون القرابة في العالم البشري تتسع إلى نطاق أوسع لتصل إلى القبيلة، ونعثر في العديد من الثقافات على عادات وحقوق وواجبات متطورة حسب درجة القرابة، فنجد مثلا: زنا المحارم مرفوض في جل الثقافات، لكن انتشار هذه الظاهرة يختلف من ثقافة إلى أخرى، وهناك من يعمل على جعلها شيئا عاديا وهناك من يحرمها.

وعلى الرغم من وجود تصورات قاعدية داخل القرابة القريبة، فإننا لا نجدها داخل القرابة البعيدة، لذلك يتم الاعتماد على شخص يخبرنا بأن فلان من العائلة القريبة، ونشعر بشكل فطري أن رابط داخل هذه القرابة. كأن يكتشف الطفل المتبنى أبويه، لوجود علاقة بيولوجية بينهما.

2) عضوية الجماعة:

إضافة إلى تصور القرابة، نجد تصورا اجتماعيا آخر، يتعلق بعضوية الجماعة، التي نعثر عليها في عالم الطيور والثدييات، ومن الشائع أنه حتى في حالة انتمائهم إلى نفس الجماعة، فإنهم يتحدون على نفس العدو. هذا النوع غير التطوري الرابط الاجتماعي فيه لا يقوم على المصلحة، بل على معرفة الآخر بالآخر. ماذا يقصد بهذا؟ يعني أن المقاس الوحيد هو الحكم على الفرد هل هو من الجماعة أم لا، وبذلك سيكون عدوا، ولكي ينضم إلى الجماعة يحتاج إلى وقت طويل، زيادة على ذلك، العديد من المجتمعات الهرمية، مثل: قرود الشانبانزي، فإنها تدافع عن مكان تجمعها ضد جماعة أخرى، علما أن المكان ليس حكرا على مجموعة معينة[10].

وفي القرابة، نجد أن هناك تصورات هرمية داخل عضوية الجماعة التي تعنى بالعلاقات البشرية، حيث يتم الامتداد من الفرد إلى الجماعة الكبيرة «من دائرة صغيرة إلى دائرة كبيرة»، ويتم التمييز بينهما على أساس العرف والدين، التراتبية الاجتماعية، الهيمنة، الجنسية.

3) السيطرة:

يقصد بالسيطرة علاقة بين فردين «المسيطِر والمسيطر عليه» في مسائل، مثل: الأكل والغريزة الجنسية، وغالبا ما يرتبط تصور السيطرة داخل

المجتمع الحيواني بالعنف والعدوانية والبنية الجسمانية ويرث الذكور مركزا عاليا من لدن أمهاتهم، هذا يعني أن السيطرة ليست إدراكية بل تقوم أيضا على أساس التصور.

وتبنى السيطرة في العالم الاجتماعي الحيواني، بشكل أفقي، بحيث إذا كان «س» يسيطر على «ب» و«ب» يسيطر على «ج»، فإن «س» تسيطر على «ج»، وتتسم السيطرة في المجتمع الحيواني بالثبات، لكن المسيطر عليهم، يسعون دائما إلى مواجهة الصعوبات بهدف تحقيق مراتب متقدمة داخل مجتمعهم.

وإذا تأملنا السيطرة في المجتمع البشري، مثل: علاقة الأب بالابن وعلاقة الأستاذ بالتلميذ ورب العمل بالعامل، فإنها تكون هرمية وليست أفقية، وأوجه التشابه في السيطرة بين المجتمع الحيواني والبشري، هي صفة الثبات، والملاحظ أن هذه العلاقات لا تولد مع الإنسان بل يتم اكتسابها عن طريق معرفة من يهيمن على من؟ وتحت أي ظرف؟

أما الرئيسات، فهي تفهم شيئا خاصا بالعلاقات الاجتماعية، وتختار على نحو انتقائي أفراد تحالفاتها، وتنتقي من له السيطرة على خصم محتمل[11].

وسبق وأن أكدنا بأن القرابة وعضوية الجماعة والسيطرة، ليست لها صفة إدراكية فحسب، بل تصورية كذلك، فنحن نتصورها عبارة عن ذوات فاعلة داخل المجتمع لأنه من الصعب فهم هذه الحقيقة التي تبدو طبيعية وبديهية، فغياب هذه التصورات يجعلنا أمام عالم فوضوي وغير منظم، بل حتى ملامح الناس لن تكون لها أي معنى، وبذلك سنكون فقط أمام تجمعات لا معنى لها وليس مجتمعات لها مؤسسات اجتماعية.

ونلاحظ أن تحقق هذه التصورات لا يرتبط بحجم الذهن، وذلك لوجود مجموعة من الحيوانات لها قدرة ذهنية محدودة ومع ذلك، تعتمد التصورات نفسها، ونجد أن هناك بنية مشتركة بين الإنسان والحيوان، فمهما كانت قوة الذهن البشري لن تتجاوز المفاهيم السابقة.

وتؤكد هذه المعطيات بأن القرابة لا تقوم فقط على الإدراك، بل حتى على التصور، وذلك لكون إدراكنا لتصور القرابة، يدفعنا إلى إدراك ماهيتها اتجاه شخص ما من القرابة مثلا: فإننا لا نشعر فقط بصفة مغايرة، بل نتصرف تصرفا خاصا.

إن هذه الأنماط الثلاثة من العلاقات وما يرتبط بها من تصورات لا تقل أهمية كالملكية (باختلاق حقوقها عبر الثقافات)، وتمايز الأدوار الاجتماعية، ووجود طقوس منظمة تبرز الانتماء إلى الجماعة أو تمثلها، تشكل بنيات تصورية كلية عالية التجريد تزودنا بها هندستنا الذهنية المعرفية، لتمكيننا من تنظيم علاقاتنا بالآخرين وتعاملنا معهم وما يجب أن ننتظره منهم.

فعلى أساسها نتعلم معرفة الأقرباء والجماعات التي ننتمي إليها، ومن لا ينتمي، ومن هو المسيطر والمسيطر عليه، وفي أي سياق، كما نتعلم الكيفيات التي ترمز بها هذه العلاقات داخل ثقافاتنا الخاصة التي رغم ما يبدو عليه تنوعنا من اتساع وغنى، إلا أنه ليس تنوعا اعتباطيا، بل هو مجموعة من الاختيارات أو البرامترات الممكنة التي تسمح بتحقيقها عدتنا الأحيائية باعتبارنا بشرا[12].

خلاصة

نستنتج من خلال ما سبق أن المعرفة الاجتماعية / الثقافية لدى بني البشر، تعتبر إلى حد ما جزءا من البنية التصورية، وتضم هذه المعرفة أوليات تصورية كالشخص والأنساق الإدراكية والحركية، وتربط بينهما علاقات تصورية اجتماعية كالقرابة وعضوية الجماعة والسيطرة.

وعموما فإننا نسعى من وراء هذا العمل تقديم أرضية مشتركة لمجالات البحث التقليدي المتعدد في دراسة المعرفة، والتي لا تقتصر فقط على الدلالة اللغوية للظواهر الثقافية الشعبية، بل تهتم بالذريعيات والفهم الإدراكي والمعرفة المجسدة والتفكير والتخطيط والمعرفة الاجتماعية / الثقافية.



تسليم غرناطة (للرسام الإسباني فرانسيسكو براديا إي أورتيز – 1882م)

صورة المسلم في الأمثال الشعبية
والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية

د. أحمد كمال زغلول، كاتب من مصر

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل صورة المسلم والعربي في الوعي الشعبي الإسباني من خلال تقصي الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية المتضمنة لكلمة «مورو» (Moro) دراسة قائمة على علم اللغة الإدراكي؛ وذلك بهدف الكشف عن الآراء الشعبية المسبقة التي يتشاركها أبناء المجتمع اللغوي الإسباني حول الشعوب العربية والإسلامية. ولتحقيق هذا الغرض فسوف نستخرج من المعاجم الإسبانية الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية التي يظهر فيها مصطلح «مورو»، وهو المصطلح المستخدم في التراث الشعبي الإسباني -حتى الوقت الراهن- للتعبير عن مسلمي شبه الجزيرة الأيبيرية، وهو المعنى الذي قد يضيق أو يتسع أحيانا ليشمل أعراقا أخرى ذات صلة.

وانطلاقا من مبادئ علم اللغة الإدراكي، نشير إلى أننا لا نستهدف تحليل المعنى العام للأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية محل الدراسة، وإنما استخلاص الانطباع الذي تتركه صورة المسلم في هذه الوحدات اللغوية، آخذين في الاعتبار أن كلا من المعنى العام للمثل والصورة المتخيلة للمسلم قد يتفقان أو يختلفان من حيث المعنى الإيجابي أو السلبي الذي يقدمانه. فمن الأمثلة التي تظهر اتفاق معنى المثل الشعبي مع الصورة المتخيلة للمسلم قولهم «مثل موروس[1] بلا سيد»، فهذا التشبيه ينطوي على معنى سلبي عام، إذ يعبر عن الفوضى، كما أنه يقدم صورة سلبية للمسلم الذي يصعب قيادته أو السيطرة عليه. وكمثال على اختلاف المعنى العام للمثل وصورة المسلم في المتخيل الشعبي الإسباني نشير إلى قولهم «لا يوجد موروس على الشاطئ»، الذي وإن ترك معناه العام في السامع إحساسا إيجابيا بالطمأنينة، إلا أنه يجعل من المسلم تجسيدا للخطر والعداء. تحديد مصطلح «مورو» في اللغة الإسبانية

يرجع أصل مصطلح «مورو» إلى كلمة (maurus) اللاتينية، التي كانت تشير إلى أحد سكان محافظة موريتانيا التابعة للدولة الرومانية القديمة. ومن ثم فقد كانت تُستخدم كمرادف لكلمة موريتاني. بالفعل، فما زال من بين المعاني المعاصرة التي يقدمها معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة لكلمة (moro) المعنى التالي: شخص أو شيء ينتمي أو يتصل بشمال إفريقيا المتاخمة لإسبانيا[2]. ولهذا السبب تحديدا فقد أطلق شكسبير على شخصيته «عطيل» اسم «مورو البندقية» لأنه كان من أصل يعود إلى جنوب الصحراء الكبرى.

ومع اعتناق الموريتانيين الإسلام، وانضمامهم إلى الجيش الإسلامي الذي فتح إسبانيا عام 711م، أخذ مصطلح «مورو» يكتسب معنى جديدا في الثقافة الإسبانية، فقد أصبح يُستخدم للدلالة على جميع الفاتحين المسلمين، سواء أكانوا موريتانيين أم بربرا أم عربا. ومن هنا فإن معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة يذكر أن كلمة «مورو» تعني أيضا: شخص مسلم سكن إسبانيا منذ القرن الثامن حتى الخامس عشر الميلادي.



منشد شعبي مورو بصحبة منشد شعبي مسيحي (من أناشيد الملك ألفونسو العاشر - عام 1284م تقريبا)

ثم في مرحلة تالية اتسعت دلالة لفظ «مورو» ليشمل كل عربي أو مسلم، دون تمييز ديني أو عرقي أو ثقافي واضح. وبالفعل فإن أعمَّ معنى ذكره معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة لكلمة «مورو» هو: شخص يدين بالإسلام. ومن هذا المنطلق أطلق على الإسبان الذين اعتنقوا الإسلام خلال العصور الوسطى اسم «موروس» أيضا، ثم أطلق عليهم بعد سقوط غرناطة عام 1492م اسم «الموريسكيون».

تجدر الإشارة إلى أن لفظ «مورو» في اللغة الإسبانية لا يحمل في ذاته أي معنى تحقيري، إذ يستخدم كذلك كصفة محايدة، ومن ذلك «بومة مورو» و«سلحفاة مورو» و«سلطعون مورو» و«عشب مورو»، وهي تعبيرات محايدة تشير إلى اللون الأسود كسمة مميزة لهذه الكائنات دون وجود أي نية للإهانة، بل إن لفظ «مورو» قد يستخدم أيضا للتعبير عن قيمة إيجابية، هي الجمال، فيقولون «عيون مورو» لوصف العيون السوداء الجميلة. بالرغم من ذلك، فإن كلمة «مورو» تستخدم عادة في التراث الإسباني مقرونة بنبرة ازدراء ومحمَّلة بدلالات سلبية لتشير إلى أي عربي أو مسلم؛ وذلك بسبب سوء النية الذي يلازم استخدامها، فضلا

عمـا تحمله مـن زخم كبـير مـن الصـراع التاريـخي بين المسـلمين والمسـيحيين في شـبه الجزيرة الأيبيرية.

الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية

الأمثـال الشـعبية والتعبـيرات الاصطلاحيـة هـي وحـدات معجميـة تتألَّـف عـادة مـن مجموعـة مـن الكلمـات الثابتـة، الـتي تحمـل معـنى خاصا، وتشـكل جـزءا مهما من مفـردات أي لغـة. واللغة الإسـبانية لغة ثريـة بهـذه التراكيب الجاهـزة، ثـراء ربما لا مثيـل له في كثير مـن الثقافـات الأخرى. فمنـذ البـدء في وضع كتب لجمع الأمثال الشـعبية الإسـبانية في القرن الرابع عشـر ومـا زال الاهتمام بهذه الصيـغ متَّقدا إلى يومنـا هذا. وفي هـذا السـياق، وبعبارات ربمـا لا تخلو مـن المبالغة، يقول ميجيل مـير (Miguel Mir): «إنه لمـن المعلوم والمعترف به لـدى الجميع أنَّه لا توجـد لغة حديثة يمكـن أن تُقارن بلغتنا [الإسـبانيَّة] فيما يتعلَّق بالأمثـال، كما أنَّه لا يوجد أدب من بـين الآداب العالميَّة يضاهي أدبنا [الإسـباني] في عدد الأعمال الأدبيـة التي جمعت هـذه الأمثال وعلَّقت عليها وأبانـت معناها»[3]. كمـا يؤكـد رودريجيث مارين (Rodríguez Marín) في السـياق ذاتـه أن: «الأمثـال الشـعبية الإسـبانيَّة بغزارتها الشـديدة ليـس لها مثيل في العالم كلِّه. إن إسـبانيا من بين جميـع دول العالم لهي أرض الأمثـال دون منازع»[4].

ويعبر أصل الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية عـن دلالات تاريخية ذات إيحـاءات أدبية نمطية في مخيلة الشـعوب، إلا أنها تسـتخدم بعـد ذلـك دون أن يكون لها علاقة بأصل نشـأتها. وتُظهـر هذه التراكيـب كيف تفكر الشـعوب وتـرى الأشـياء وتعبرعـن مبادئهـا الأخلاقية والعملية، فهي صورة معبرة عن حكمة الشـعوب وتصوير صادق لمخيلتها.

وعن تحديد مفهوم «المثل» في الثقافة الإسـبانية، نجد أبسـط تعريفاته في معجـم الأكاديمية الملكية الإسـبانية للغـة على النحـو التـالي: «قول حـادُّ المعنى يحمـل حُكمًا ويتَّصـف بالشـيوع». ومن بـين أهـمِّ التعريفـات التي وضعهـا المتخصِّصـون في مجـال الأمثـال الشـعبيَّة الإسـبانيَّة نشـير إلى تعريـف كاسـاريس (Casares) الذي عـرَّف المَثـل بقولـه: «المَثل جملـة مكتملة المعنى ومسـتقلة، تعبِّر تعبيرًا مُباشـرًا أو مجازيًّا، عن فكر أو خبرة إنسـانيَّة أو نصيحة أو تحذير، بطريقة تنمُّ عن إصدار حكم وبشـكل يربط بين فكرتين على الأقـل»[5]. أمَّا المُتخصِّص في الدراسـات الشـعبيَّة رودريجيث مارين (Rodríguez Marín) فيعـرِّف المَثـل على النحو التالي: «قول شـعبي موجـز، يُصـدر حُكمًا، ويعـبِّرعن حقيقة مثبتـة، وبصفة عامَّـة له دلالـة رمزيَّة وإيقاع شـعري، ويحـوي قاعدة من قواعد السـلوك أو أيَّ تعاليـم أخرى»[6].

في المقابل، فإن التعبير الاصطلاحي لا ينطوي على أي تعاليم. ويعرفه معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة على أنه مجموعة من الكلمات الثابتة، لها معنى مجازي، واستخدام شائع، ولا تحوي حُكما، مثل «كخاتم في أصبعه».

وخلاصـة القـول أن المقصـود بالأمثـال الشـعبية والتعبـيرات الاصطلاحية التي عنونا لها هذا الدراسـة هو جميع التراكيـب اللغوية الجاهزة مجهولـة المصدر، والتي تسـتخدمها الشـعوب في المواقف الحياتيـة المختلفة بما يعبرعن شـخصيتها الشـعبية وحياتها وطريقة تفكيرها وإحساسـها ورؤيتها للواقع وفلسـفتها في الحياة.

الأفكار النمطية في الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية

تعبر الأمثال الشـعبية والتعبـيرات الاصطلاحية عن صور وأفـكار نمطية لـدى الشـعوب، يسـتدعيها أفراد المجتمع اللغـوي الواحد في مخيلته اسـتدعاء متكررا كلما اقتـضى المقام ذلـك. ويعرف معجـم الأكاديميـة الملكية الإسـبانية للغة «الفكرة النمطية» بأنهـا «صورة أو فكرة ثابتـة، يقبلهـا أحـد المجتمعات قبـولا عامـا». فالفكرة النمطيـة نوع مـن الخطـاب المجازي الشـائع الـذي له دلالات خاصـة تعكـس فكـرة أو شـعور مسـبق حـول موضوع ما أو فئة مجتمعية أو شـعب من الشعوب، دون أي تدخل من جانب مرسـل الرسـالة، والـذي يلقى رواجا في عصـر مـن العصـور لقدرته علـى تشـكيل تصورات مشـتركة وليـدة التراث الثقـافي الشـعبي لمجتمع ما.

ومـن هنـا فـإن الأفـكار النمطيـة هـي آراء وعقائد شـعبية لا تخضـع -في كثيرمـن الأحيـان- للتأمل، حيث تحدد الطريقـة التي يرى بها فرد أو مجموعـة من الناس أو فئة مجتمعيـة ما العالم، ويفهمه، ويدركه إدراكا يبسـط الواقع. ولعل الأمثال الشـعبية والتعبيرات الاصطلاحية واحـدة مـن أهـم القنوات الـتي تنتقـل بها هـذه الصور النمطيـة ويحفظ لها بقاءهـا وتوارثها مـن عصر إلى عصر ومن جيـل إلى جيل.

صورة الآخر في الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية

تعكـس الأمثال الشـعبية والتعبـيرات الاصطلاحية عادة صورة سـلبية للآخر. ففي دراسـة حول صـورة الآخر في التراكيـب الاصطلاحيـة في اللغـة البولنديـة، أجرتهـا الباحثـة بايجينسـكا (Pajdzińska) عـام 2007م[7]، أظهرت مـن خلالها أن كل مـا يرتبط بالآخـر أو يعود عليه يكتسـب تلقائيا دلالة سـلبية. وقد أثبتـت الباحثة هذه الفرضيـة عـبر دراسـة العديد مـن الأمثـال الشـعبية والتعبيرات الاصطلاحية البولندية الـتي ورد فيها ذكر أحد الشـعوب المغايرة للشـعب البولندي، مثل النمسـاويين والصينيين والفرنسـيين والألمـان واليونانيـين والروس والأتراك والإنجليز والعرب. وتعتقد الباحثـة أن هذا الأمر لـه ما يبرره من الناحية النفسـية؛ فكل شـعب يقرن الآخر بالمجهـول، ومن ثـم بالخطر المحـدق به.

ويرى الباحث الإسـباني جوتيريث روبيو (Gutiérrez Rubio)[8] أن صـورة الآخـر ليسـت واحـدة في جميـع الأحـوال، فالصـورة الـتي تتشـكل في المخيلة الشـعبية حول كل أمـة تختلـف وفقا لمجموعـة مـن العوامل، من أهمهـا البعد الجغـرافي، والعلاقات التاريخيـة والثقافية الـتي تربط بـين البلدين على مـر العصور وحـتى الوقت الراهـن. ويصنـف الكاتـب العلاقة التي تربط الشـعب الإسـباني بالشـعوب الأخـرى إلى خمسـة مسـتويات إدراكيـة، على النحـو التالي:

- المستوى صفر، وهو مستوى «الأنا».
- المستوى الأول، وهو مستوى التعايش.
- المستوى الثاني، وهو مستوى الجيرة.
- المستوى الثالث، وهو مستوى البعد.
- المستوى الرابع، وهو مستوى الغرائبية.

جديـر بالذكـر أن الباحـث الإسـباني يضع الشـعب العربي في المسـتوى الأول داخل مخيلة الشـعب الإسباني؛ أي بعـد «الأنا» مباشـرة، وذلك بفضل علاقـة التعايش التاريخيـة الـتي جمعـت بـين الثقافتـين علـى أرض الأندلـس على مـدار ثمانيـة قرون.

العناصر الإدراكية المرتبطة بالمورو في الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية

لا يوجـد مثـل شـعبي أو تعبـير اصطـلاحي في اللغـة الإسـبانية يلخـص التصـور الإدراكـي للمسـلمين والعـرب كامـلا في المخيلـة الشـعبية الإسـبانية، فـكل وحـدة مـن الوحـدات اللغويـة الـتي تتضمـن كلمـة «مـورو» تشـير إلى فكـرة نمطيـة أو فكرتـين علـى الأكـثر، وليـس جميـع الخصائـص المرتبطـة بالمسـلم أو العـربي. وفي هـذا الإطـار تجـدر الإشـارة إلى كلمـات الباحـث جوتيريـث روبيـو[9] الـتي يحـدد مـن خلالهـا كيفيـة التعـرف علـى العنصـر الإدراكـي لمظهـر دلالي مـا في التراكيـب التعبيريـة، حيـث يقـول: «العنصـر الإدراكـي هـو ذلـك العنصـر الـذي يشـكل تصورنـا للمفاهيـم، وهـو التصور الـذي يتمحور حوله اهتمـام المتحـدث في اللحظـة الـتي يسـتخدم فيهـا وحـدة تعبيريـة معينـة».

وسـوف نحـاول في السـطور التاليـة تحديـد المظاهـر الـتي تتمركـز حولهـا صـورة المسـلم والعـربي في المخيلـة الشـعبية الإسـبانية عنـد اسـتخدام كل مثـل أو تعبـير اصطـلاحي إسـباني يحتـوي علـى كلمـة «مـورو». ولتحقيـق هـذا الهـدف فسـوف نعتمـد علـى المعـنى الحـالي للتركيـب الاصطـلاحي مـن ناحيـة، وفكـرة نشـأته مـن ناحيـة أخـرى. ويمكـن تقسـيم القيـم والخصائـص الـتي تعـبر عنهـا هـذه التراكيـب إلى الأنـواع الثلاثـة التاليـة:

1) أمثال شعبية وتعبيرات اصطلاحية ذات قيمة إيجابية:

- **جدير بالثقة**: (Moro de paz) – «**مورو مسالم**»:

يحتوي معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة على تعريفين للتعبير الاصطلاحي «مورو مسالم»، أما أولهما فهو «مغربي كان يعمل وسيطا للتعامل بين الإسبان والعرب في السجون الإسبانية في إفريقيا، وكان يعيش في المستعمرات الإفريقية التابعة لإسبانيا ويدفع ضرائب لدولة إسبانيا». وأما المعنى الثاني فهو «شخص مسالم لا يُخشى جانبه ولا يُرتاب فيه». فهو تعبير اصطلاحي يشير إلى شخص جدير بالثقة.

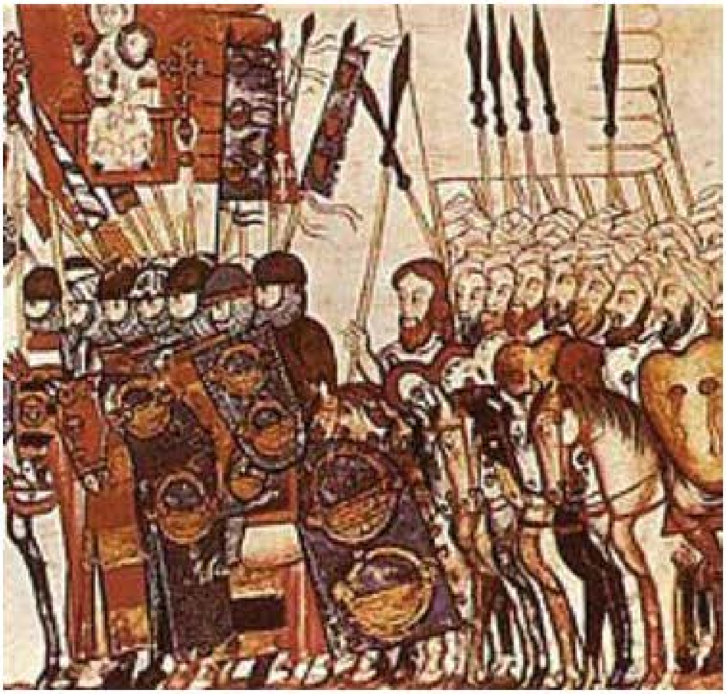
وتجدر الإشارة إلى أن هناك تعبيراً اصطلاحياً آخر مضاداً لهذا، وهو «مورو محارب»، حيث يشار به في الثقافة الإسبانية إلى سكان شمال إفريقيا المعادين للإسبان.

- **ذو خبرة**: (A moro viejo no aprendas algarabía) – «**لا أحد يستطيع أن يعلّم شيخاً مورو اللغة العربية**»:

هذا المثل مهمل الاستخدام، وهو ينصحنا بعدم توجيه التعليم لشخص خبير في مجاله. وقد يقال بصيغة أخرى، هي (En casa del moro, no hables algarabía) «لا تتحدث اللغة العربية عندما تكون في منزل المورو». يتضح من ذلك، أن المورو هنا يرمز للخبرة.

- **عالم**: (Saber más que un moro sabio) – «**يعرف أكثر من عالم مورو**»:

في هذا التعبير الاصطلاحي نجد إشارة إلى الماضي التاريخي المزدهر للعالم الإسلامي، الذي كانت إسبانيا المسلمة جزءاً منه، والذي كانت الحضارة العربية فيه تحظى بعدد هائل من المفكرين والعلماء والفلاسفة. ومن هنا فقد جاء هذا المثل الذي يستخدم لوصف



محاربون مسلمون ومسيحيون يشكلون جيشا واحدا، وهو وضع شائع خلال حروب الأندلس (من أناشيد الملك ألفونسو العاشر – عام 1284 تقريبا)

شخص بالعلم الغزير من خلال تشبيهه بعالم مورو.

- **ماهر متقن لعمله**: (Una huerta es un tesoro si el hortelano es un moro) – «**يصبح البستان كنزاً عندما يكون البستاني مورو**»:

يشير هذا المثل إلى مهارة المورو وقدرته على تحويل البستان إلى كنز بفضل جدّه واجتهاده. وبالرغم من أن صيغة المثل تدور حول مهارة المورو في حرث الأرض، فإن استخدامه لا يقتصر على هذا المجال فقط، بل يستخدم في شتى المجالات الحرفية الأخرى، خاصة وأنه كان معروفاً عن المورو مهارته وإتقانه للأعمال اليدوية بصفة عامة. لذا فإن المثل قد يطلق بصيغ أخرى أعم، مثل (El que tiene un moro, tiene un tesoro) «الذي يملك مورو، يملك كنزاً»، وفي صيغة أخرى «يملك ذهباً». وكل هذه الصيغ تشير إشارة واضحة إلى الميزات والفوائد التي كان الإسبان يحصلون عليها بسبب مهارة المورو وإتقانه لكثير من الحرف التي كان يمارسها، بحيث تحول إلى مصدر ثراء لسيده. وتشير الصيغة الأخيرة إلى حقيقة تحول

المـورو إلى عبـد بعـد هزيمته فيمـا يطلق عليـه «حرب الاســترداد»، بالرغم مــن أن الصــورة الإدراكية له ظلت كما هــي؛ أي إيجابية.

* **قوي وشجاع:** (A moro muerto, gran lanzada) - **«عندما يموت المورو يُضرب بحربة كبيرة»:**

يســتخدم هـذا المثـل للسـخرية مـن أولئـك الذين يدّعـون البطولـة والشـجاعة ضد شيء أو شـخص بعد زوال مكمن الخطـورة عنه، أو يطلقـون هجمات غاضبة ضـد أعداء لـم يعد لهـم وجـود. وفي ذلك إشـارة إلى فترة «حـرب الاسـترداد»، حيـث كان هناك جنـود متباهون يتفاخـرون بقتل مـوروس أكثر مــن أولئك الذيــن قتلهم السـيد القمبيطـور (El Cid Campeador)[10]، بينمـا كانـوا في الواقـع يختبئون أثنـاء المعركة.

وفي صيـغ أخرى لنفس المثـل نجـد اسـتخدام كلمـة «ثـور» بـدلا مـن كلمـة «مـورو»، وفي هـذا دلالـة علـى وجـود تشـبيه ضمـني لشـجاعة المورو بشـجاعة الثـور؛ ممـا لا يـدع مجـالا للشـك بـأن الصـورة الإدراكيـة للمـورو في هـذا المثـل هـي صـورة العـدو الشـجاع القـوي الـذي لا يجـرء علـى مواجهتـه سـوى الفرسـان الأقويـاء الشـجعان.

2) أمثال شـعبية وتعبيرات اصطلاحيـة ذات قيمة سلبية :

* **عـدو خطـير:** (Haber moros en la costa) - **«هنـاك مـوروس علـى الشـاطئ»:**

هـذا التعبير الاصطلاحي شـائع الاسـتخدام في اللغة الإسـبانية المعاصـرة، ويشـير إلى ضـرورة أخـذ الحيطة والحذر بسـبب وجود شـخص في المـكان يُخشى جانبه. ويسـتخدم عـادة في صيغـة النفـي، فيقـال «لا يوجـد موروس على الشـاطئ»؛ ما يعني أننا نسـتطيع الحديث لأنه لا يوجد أحد ممن نخشـاه يسـمعنا. فهو يسـتخدم - إذن - في مواقـف الخطر، ومع أشـخاص يبـدو حضورهم مقلـق للمتحـدث. وهناك صيـغ أخرى يقال بهـا التعبير نفسـه، من بينها «لا يستوي الاسـتماع لمن يقول بوجود مـوروس مع رؤيتهـم قادمين».

ويعتقـد بويتراجـو (Buitrago) أن أصـل التعبـير يعود إلى أنه كان يسـتخدم قديما بمعنـاه الحرفي كصيحة تطلقها أبراج المراقبة لتحذير السـفن وسـكان السـواحل -خاصة سـكان سـاحل مضيق جبـل طارق- مـن وجود قراصنـة مـن البربر قـرب السـاحل. فالتعبـير كان يعني قديمـا أن هناك عـدوا على مـرمى البصـر[11]. يتضح من ذلـك أن التعبـير يعكـس صورة سـلبية جدا عـن العربي والمسـلم في المخيلـة الشـعبية الإسـبانية، بالرغـم من أن مـا يطلقـون عليـه «قرصنـة» إنمـا كان أمـرا دارجا ومتبـادلا بـين الطرفـين الإسـباني والعـربي خـلال هذه الفـترة التاريخية التي شـهدت نشـأة محاكـم التفتيش الإسـبانية، ثم طرد المسلمين من شـبه الجزيرة الأيبيرية بدايات القرن السـابع عشـر.

* **عدو مهزوم:** (A más moros, más ganancia(s)) - **«كلّما زاد عدد الموروس زادت المكاسب»:**

يسـتخدم هذا التعبير الاصطلاحي للتقليل من شـأن المخاطـر التي قـد يواجهها المـرء من أجل تحقيـق غاية ما، فكلمـا زادت الصعوبات كان المجد المترتـب على الانتصار أعظم. ويشـير التعبير إلى حروب الاسـترداد الإسـبانية خلال القرون الوسـطى، فكما يؤكـد بويتراجو[12] فإن كثيرا مـن الجنود الذيـن كانوا يقاتلـون مع الممالك الإسـبانية كانـوا مرتزقـة، ومـن ثـم فكلمـا زاد عـدد المعـارك التي يخوضونها كانـت المكاسـب المادية الـتي يحققونها أكبر.

* **غنيمـة حـرب:** (Prometer el oro y el moro) - **«فـاز بالذهـب والمـورو»:**

يسـتخدم هـذا التعبـير الاصطـلاحي للدلالـة على الفوائـد والمزايا العظيمة التي سـيجنيها شـخص ما حال قبولـه عرضا ما؛ أي أنه يسـتخدم للمبالغة في تقدير قيمة شيء أو شـخص. لكن مـع مـرور الزمن، أصبـح التعبير يسـتخدم لنقد الشـخص الذي يحاول الحصول على أكثر مما يسـتحق، وفي هـذه الحالة يقـال عنه أنـه «يريد أن يسـتأثر لنفسـه بالذهب والمورو».

وتُرجع المصادر الإسـبانية أصل هـذا التعبير التهكمي إلى عـام 1426م، في عهـد خـوان الثـاني ملـك قشـتالة (Juan II de Castilla)، عندمـا اسـتطاعت مجموعة



طرد الموريسكيين من إسبانيا (للرسام الإسباني جابرييل بويج رودا – 1894م)

من الفرسان المسيحيين بمدينة شريش خلال غزوة لهم من أسر نحو 40 فارسا من نبلاء المسلمين، وكان من بين الأسرى عبد الله عمدة مدينة رُندة التابعة لملكة ملقة، وكذا ابن أخ له يدعى حامد. وبالرغم من دفع عبد الله فدية باهظة مقابل فك الأسر أطلق الفرسان المسيحيون سراحه وحده، حيث رفضوا تحرير ابن أخيه قبل دفع مئة قطعة ذهبية أخرى بدعوى أن هذا المبلغ كان قد أنفق على حراسته وإطعامه. وعندما وصل الأمر إلى مسامع خوان الثاني ملك قشتالة أمر بفك أسر حامد أيضا، غير أن فرسان مدينة شريش لم يكونوا راضين تماما عن حكم الملك؛ ما دفع هذا الأخير إلى الأمر بإحضار حامد إلى بلاطه. ثم كثر الحديث بين الناس حول هذه الحادثة، حتى قال بعضهم إن خوان الثاني أراد أن يحتفظ لنفسه بالذهب والمورو، ومن هنا كان أصل المثل.

ويصف خوان سالانوفا (Juan Salanova)[13] في «معجم الأقوال والتعبيرات الاصطلاحية» (Diccionario de dichos y frases hechas) هذا المثل بأنه يخفي في طياته رأيا مسبقا عنصريا ضد العرب، حيث يُلاحَظ فيه أن المورو يرمز إلى عدو مهزوم تحوَّل إلى عبد وغنيمة حرب.

- **فوضوي لا يمكن السيطرة عليه**: (Como moros sin señor) – **«مثل موروس بلا سيِّد»**:

هذا تعبير اصطلاحي شائع الاستخدام في اللغة الإسبانية، ويشير إلى اجتماع مجموعة من الناس، بحيث يسود اجتماعهم الفوضى والاضطراب. ويتحدث التعبير عن تحوُّل الموروس إلى عبيد بعد هزيمتهم فيما يطلق عليه حروب الاسترداد الإسبانية.

- **على النقيض مني**: (Haber moros y cristianos) – **«كان هناك خلاف كبير»**:

هذا تعبير اصطلاحي دارج في اللغة الإسبانية، وبالرغم من أن معناه الحرفي يشير فقط إلى وجود موروس ومسيحيين، إلا أنه يستخدم للدلالة على وجود شجار عنيف أو صراع شديد في مكان ما.

وهناك تعبير آخر قريب من هذا، ويدل على نفس القيمة السلبية، وهي الإشارة إلى شخص على النقيض مني. هذا التعبير هو (Haber

(moros y cristianos) أي «كان هناك موروس ومسيحيون»، ويستخدم للاعتراض على المزايا الممنوحة ظلما للآخرين، أو على أي شكل آخر من التمييز، حيث يطالب من يستخدم هذا التعبير بإقامة العدل والمساواة في التعامل، وأن تعامل مجموعة من الأفراد بنفس الطريقة من حيث الحقوق والواجبات. ويعتقد بويتراجو[14] أن سبب نشأة التعبير ربما يعود إلى مشاجرة أو خلاف وقع خلال المهرجان الشعبي الإسباني الذي يقام سنويا لإحياء ذكرى حروب الاسترداد، ويطلق عليه اسم «المسلمون والمسيحيون».



موريسكي غرناطي يتجول في الحقل بصحبة زوجته وولده (للرحالة والرسام الألماني كريستوف وايتز - 1529م)

وبالرغم من أن الصورة الإدراكية للمورو في هذا التعبير الاصطلاحي تقتصر على كونه شخصا على النقيض مني، كما هو الحال في التعبير السابق له، فمن الملاحظ أن النقيض في التعبير الحالي ذو منزلة أقل.

- غيور: (Ser muy moro) - «كان غيورا»:

بالرغم من أن المعنى الحرفي لهذا التعبير يقتصر على مجرد نسبة شخص إلى المورو، إلا أنه يستخدم للإشارة إلى شخص غيور جدا. وربما يستخدم بصيغة أخرى، هي «كان غيورا كرجل مورو».

- **مزوِّر: (El oro que cagó el moro) - «الذهب الذي زيَّفه المورو»:**

هذا التعبير شائع الاستخدام في اللغة الإسبانية المعاصرة، ويستخدم كرد حاسم وقاطع على من يدعي شيئا مشكوكا في صحته. فعندما يتفاخر شخص بامتلاك شيء ما، خاصة إذا كان يرغب في بيعه، فيقول إن هذه الساعة -مثلا- قيِّمة أو لا مثيل لها، بينما يعتقد الآخر بعدم صحة هذا الكلام، فيجيبه مستخدما هذا التعبير ليعبر عن شكوكه وريبته. ويشير التعبير إلى الاتهام الذي كان المسيحيون يوجهونه إلى الموريسكيين بأنهم يزيفون الذهب. ولا يُعرف تحديدا هل كان الموريسكيون حقا يزيفون الذهب لدفع الجزية المفروضة عليهم من السلطات المسيحية، أم أن هذا الاتهام مُزيَّف أطلقته تلك الفئة الإسبانية التي كانت تطالب بطرد الموريسكيين من شبه الجزيرة الأيبيرية.

- **غير موثوق به: (Moro viejo no puede ser cristiano) - «شيخ مورو لا يمكن أن يكون مسيحيا»:**

يشير المعنى الحرفي لهذا المثل إلى استحالة اعتناق شيخ مسلم للديانة المسيحية، ويستخدم عندما يريد المتحدث التشكيك في موقف شخص آخر أو نيته. ويرجع أصل المثل إلى الصعوبات الهائلة التي كانت تواجهها السلطات المسيحية في سبيل تحويل المسلمين عن دينهم.

3) أمثال شعبية وتعبيرات اصطلاحية ذات قيمة محايدة:

- **إنتاج المخدرات والاتجار بها: (Bajarse al moro) - «السفر إلى بلاد الموروس»:**

يستخدم هذا التعبير الاصطلاحي في اللغة الإسبانية للدلالة على السفر إلى بلاد المغرب للحصول على شيء من الصعب تحصيله في إسبانيا، لكونه غير أخلاقي أو غير شرعي، وذلك مثل الحصول على المخدرات والحشيش. وبالرغم من أن المعنى العام لهذا التركيب سلبي، إلا أن صورة المورو فيه صورة محايدة لأنه يقتصر على مجرد الإشارة إلى موقع جغرافي.

- منافس: (Abad y ballestero, mal para los moros) - «كبير أساقفة ورجل شرطة.. شرٌّ ووبال على المورو»:

هذا المثل يحذّر من الخطر العظيم الذي يحيق بالمرء عندما يتخذ عدوا من أولئك الذين يجمعون في أيديهم السلطة الدينية والقوة العسكرية معا. وتعدُّ صورة المورو محايدة في هذا التعبير لأنه بالرغم من العداوة التي تغلف علاقة كبير الأساقفة بالموروس، إلا أن التعبير لا يحمل أي معنى تحقيري للمورو، والدليل على ذلك أنه من الممكن استبدال أي جنس أو عرق آخر منافس أو معارض لكبير الأساقفة بلفظ المورو.

النتائج

تشكَّلت صورة العربي والمسلم في المخيلة الشعبية الإسبانية كنتيجة للاتصال التاريخي بين الثقافتين. وتظهر هذه الصورة جلية في التراث الشعبي والفلكلوري، خاصة في الأمثال والتعبيرات الاصطلاحية التي تتضمن كلمة «مورو». وقد أثبتت الدراسة الحالية أن صورة المسلم أو العربي في هذه التراكيب تتنوع تنوّعا كبيرا من حيث القيم التي تعكسها، فأحيانا تعكس قيما إيجابية، وأحيانا أخرى سلبية، وربما تكون أيضا محايدة، وهو ما يحدث عندما يتعلق لفظ «مورو» بالموقع الجغرافي أو بمجرد المنافسة.

لقد ظهرت الصيغ التي تحمل قيما إيجابية كنتيجة للتعايش السلمي بين الحضارتين العربية والإسبانية، فضلا عن التقدم العلمي الذي حققه المسلمون في شتى أنواع العلوم خلال العصور الوسطى. وهكذا فقد ظهرت هذه التراكيب بطريقة غير متعمدة للتعبير عن الخصائص الإيجابية التي تمتع بها المسلمون واشتهروا بها بين سكان شبه الجزيرة الإيبيرية من أصحاب الديانات الأخرى، ومن ذلك الخبرة والحكمة والجدارة بالثقة والمهارة والقوة والشجاعة. وقد أثبتت الدراسة الحالية أن الصورة الإدراكية الإيجابية لمصطلح «مورو» تظهر في الأمثال الشعبية أكثر مما تظهر في التعبيرات الاصطلاحية، وأن أغلب هذه الأمثال باتت مهملة الاستخدام في العصر الحالي.

على النقيض من ذلك، فإن أغلب التعبيرات الاصطلاحية تنسب للمسلم أو العربي خصائص سلبية، حيث تعكس بذلك فكرة نمطية متأصلة في تاريخ الشعب الإسباني حول العرب والمسلمين. وما زال جزء كبير من هذه التراكيب شائع الاستخدام في اللغة الإسبانية حتى وقتنا هذا. ويبدو أن الصورة السلبية التي تعكسها هذه التراكيب قد ظهرت بطريقة متعمَّدة نتيجة للصراع التاريخي ورغبة في تشويه صورة العدو المسلم من أجل خلق ذريعة أخلاقية تبرر طرد المسلمين من شبه الجزيرة الأيبيرية، حتى وإن كانوا إسبانا. وتتمثَّل أهم الخصائص السلبية التي نسبتها هذه التراكيب للمسلمين في أن هذا المسلم أو العربي عدو خطير أو مهزوم، وأنه غنيمة حرب، وأنه فوضوي يصعب التحكم فيه، وأنه غيور ومزوِّر وغير جدير بالثقة.

وانطلاقا مما ذكرناه في الفقرات السابقة من أن أغلب الأمثال الشعبية التي تعكس صورة إيجابية للمسلم أو العربي قد باتت مهملة، وأن أغلب التعبيرات الاصطلاحية التي تعكس صورة سلبية للمسلم ما زالت شائعة الاستخدام في اللغة الإسبانية المعاصرة، يتضح أن الصورة السلبية للمسلم أو العربي هي التي ما زالت مستمرة حتى الوقت الراهن في المخيلة الشعبية الإسبانية، بينما تلاشت الصورة الإيجابية مع تلاشي ماضي المسلمين المزدهر.

وأخيرا، أود أن أنتهز هذا البحث للمطالبة بحذف التعبيرات الاصطلاحية الإسبانية ذات الطابع العنصري والمسيئة للشعوب العربية والإسلامية من معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة. ومن هذه التعبيرات تعبير «مثل موروس بلا سيِّد» (Como moros sin señor)، الذي أشرنا إليه في هذا البحث، والذي ما زال مذكورا في هذا المعجم الذي يشرف على وضعه 22 أكاديمية من أكاديميات اللغة الإسبانية، بعدد الدول المتحدثة لهذه اللغة. نطالب بذلك على نحو ما تطالب جمعيات ضد العنصرية -خاصة في دولة باراغواي- بحذف التعبير الاصطلاحي «يعمل مثل زنجي» (Trabajar como un negro) من نفس المعجم.



Petr Bogatyrev



Roman Jakobson

الفولكلور..

شكل خاص من أشكال الإبداع

بيتر بوغا تيريف
رومان يا كوبسون

ترجمة: أ. حسين جمعة - كاتب من الأردن

أهم ما يميز النصف الثاني من القرن التاسع عشر - تغلّب الاتجاهات الحديثة في الفكر العلمي على فتور الفكر النظري الواقعي الساذج وعدم اكتماله. فقد انشغل ممثلو هذه الاتجاهات في حقل العلوم الإنسانية بجمع المادة وبحث المهمات الاختصاصية الملموسة، وافتقدوا الميل إلى إعادة النظر في المقدمات الفلسفية. ولهذا كان من الطبيعي أن يتخلفوا فيما يتعلق بالمبادئ النظرية، ومع ذلك اتسع انتشار الواقعية الساذجة، واشتد في أحيان أخرى حتى مطلع هذا القرن (القرن العشرون).

ولما كانت النظرة الفلسفية للواقعية الساذجة مخالفة جداً للأبحاث العصرية (في أحسن الأحوال هناك، حيث لم تصبح بعد تعاليم تلقينية أو دوغما لا تدحض)، فإن ثمة عدة صيغ كاملة تبدو نتيجة مباشرة لمقدمات العلم الفلسفية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ما تزال تسكن حقول العلم المختلفة حول الثقافة كحصاة مهزّية أو رواسب تعيق تطور العلم.

المنتج النمطي للواقعية الساذجة هو مقولة النحويين الشباب المنتشرة بشكل واسع، التي ترى أن اللغة الفردية هي اللغة الفعلية الوحيدة. هذه المقولة تثبت في نهاية الأمر أن لغة إنسان معين في لحظة معينة هي واقع فعلي، وما عدا ذلك - يبقى تجريدات علمية نظرية. إذن فليس غريباً لهذه الدرجة على الاتجاهات المعاصرة في علم اللغة أن تصبح هذه المقولة أحد الأركان الأساسية في نظرية النحويين الشباب.

يعرف علم اللغة الحديث إلى جانب الفعل القولي الفردي المنعزل «parole» وفق مصطلح دي سوسيور، مصطلحاً آخر «langue»، يعني: «مجمل المواضعات التي ثقفتها جماعة معينة كي تضمن الفهم المشترك للكلام». ويمكن لأي متكلم في هذه المنظومة التقليدية البينيّة أن يدرج بعض التبدلات الأحادية التي تُؤوَّل كانزياحات فردية عن اللغة «parole»، وفي حدود العلاقة مع الأخيرة فقط. وتغدو هذه الانتحاءات من حقائق اللغة بعد أن تتقبلها الجماعة (حامل اللغة)، وتوافق عليها، وبعد أن تقرها كلغة متداولة، وهنا يحدث التباين بين التغيرات اللغوية والأخطاء الفردية في الكلام، أو ما يسمى (سقطات)، التي تنتج عن الانحرافات الفردية أو التأثر الشديد أو نشوة المتحدث الانفعالية الجمالية من جانب آخر.

إذا تناولنا هذا الاستحداث اللغوي أو ذاك؛ فإننا نستخلص حالات تتجلى فيها التغيرات اللغوية بفضل إشاعتها اجتماعياً، وتعميم الأخطاء الفردية (السقطات) في الكلام، والحماسة الفردية أو تشوهات التعابير الجمالية. وتنبع التغيرات اللغوية بطريقة أخرى أيضاً، وذلك حينما تأتي نتيجة حتمية ومنطقية لما يجري في اللغة من تبدلات تتجسد مباشرة في «langue» (التطور الذاتي في البيولوجيا). لكن، مهما كانت ملابسات التغيرات اللغوية، فنحن نستطيع الحديث عن «ولادة» التشكيلات اللغوية من تلك اللحظة التي تصبح فيها حقيقة اجتماعية، يعني عندما تستوعبها الجماعة اللغوية وتتقنها.

لنفترض أن أحد أفراد الجماعة أنشأ تعبيراً ما بطريقة فردية. إذا كان هذا التعبير شفوياً، ولم يتقبل الجمهور هذا العمل الذي ابتدعه الفرد لسبب أو لآخر، ولم يُستوعب من قبل أعضاء الجماعة الآخرين - فإنه محكوم عليه بالاندثار والفناء.

ما ينقذ أي استحداث جديد هو الصدفة، كأن يدوّن من قبل أحد المهتمين بالتجديدات، حينئذٍ ينتقل من مجال الإبداع الشفوي إلى مجال الأدب المكتوب.

ونسوق هنا ما حدث مع شاعر فرنسي من ستينات القرن التاسع عشر، كان يسمّي نفسه الكونت دي لوتريامون، وهو مثال نموذجي لما يدعى «الشعراء الملاعين» «poêts maudits»، يعني المرفوضين من معاصريهم والمسكوت عنهم وغير المعترف بهم. أصدر هذا الشاعر كتيباً صغيراً لم يجد أي اهتمام ولم يلتفت إليه أحد، ولم يكن له أي حضور، مثله مثل بقية أعمال الشاعر، التي ظلت حبيسة الأدراج. كان عمره حينما وافاه الأجل لا يزيد على 24 سنة. مرت عشرات السنين. ظهر بعدها في الأدب ما يسمى الاتجاه السيريالي، حيث وجدت أشعار لوتريامون بعض الأصداء في هذه الحركة. استعاد لوتريامون اعتباره: أخذت تصدر أعماله بشكل واسع، وشرعوا يمجدونه كشاعر كبير، وذي تأثير عظيم. ولكن، ماذا كان يمكن أن يحصل مع لوتريامون، لو أنه كان مؤلف أعمال شعرية شفوية؟ فإن أشعاره كانت ستزول بلا آثر مع موته.

أوردنا هنا مثالاً لحالة متطرفة. العمل هنا تم رفضه كلياً. لكن يمكن أن يقتصر عدم التقبل وعدم الاعتراف على بعض الملامح الجزئية والخواص الشكلية، أو على بعض الأغراض. في هذه الحالات، فإن الحاضنة تقوم بتحوير العمل وفق منوالها، وكل ما تم رفضه من قبل البيئة المحيطة لم يحظ بالبقاء كحقيقة فولكلورية، يخرج من الاستعمال ويفنى.

إحدى بطلات رواية غونشاروف «الهوة السحيقة» اندفعت لتعرف نهاية الحبكة قبل أن تبدأ بالقراءة. لنفترض أن القارئ الجماهيري فعل ذلك في لحظة ما. يمكنه أثناء القراءة أن يستبعد كمثال وصف الطبيعة، الذي يعتقد أنه يعيقه ويعتبره حجر عثرة. لكن مهما شوه القارئ الرواية، ومهما تعارض معمارها مع

متطلبات المدارس الأدبية في عصر ما، ومهما كان تلقى الرواية من الآخرين، فإنها تبقى كاملة وغير ناقصة في كينونتها الحيوية، يأتي يوم ما وزمن ما يُعيد الاعتبار لبعض الملامح التي لم يعترف بها من قبل.

لكن لنجرب نقل هذه الحقائق إلى مجال الفولكلور: لنفترض أن الجمهور يتطلب أن يكون الحل في البداية، نجد أن أي سرد فولكلوري يخضع حتماً لشكل البناء، الذي نعثر عليه في سردية تولستوي «موت إيفان إيليتش»، إذ يسبق فك اللغز بداية السرد. إذا لم يعجب الجماعة وصف الطبيعة، فإنه يُحذف من تلاوين الفولكلور وهكذا. وبكلمة واحدة، يحتفظ الفولكلور بالأشكال التي تبدو مفيدة وظيفياً للجماعة. وهنا تتفهم إمكانية استبدال إحدى وظائف الشكل بأخرى. عندما يفقد الشكل وظيفته يتلاشى في الفولكلور، بينما في العمل الأدبي يظل يحتفظ بوجوده وطاقته الكامنة.

وثمة مثال آخر من التاريخ الأدبي: ما يسمى من الأدباء بـ«الرفقاء الخالدين»، الذين تؤوَّل أعمالهم بأشكال متباينة عبر العصور من قبل الاتجاهات المختلفة، كل يؤوِّل وفق رؤيته وبشكل جديد. إن بعض خصوصيات هؤلاء الأدباء، التي كانت تعتبر غريبة غير مفهومة وغير ضرورية وغير مقبولة من المعاصرين، تحظى فيما بعد بتقييم عالٍ، وتبدو فجأة ذات أهمية كبيرة، يعني تصبح عوامل أدبية مثمرة. وهذا لا يحدث إلا في حقل الأدب. ماذا كان يمكن أن يحدث على سبيل المثال لإبداع ليسكوف الشعري الشفوي، المترافق بإبداع قولي «في غير زمانه»، الذي أضحى بعد عشرات السنين فقط عاملاً فاعلاً في إبداع ريميزوف وما بعده من الكتاب الروس؟ كان يمكن لبيئة ليسكوف أن تطهِّر إبداعه من الكلام الوحشي. وبكلمة واحدة، أن ما يسمى مفهوم التقاليد الأدبية تختلف بصورة عميقة عن مفهوم التقاليد الفولكلورية. في مجال الفولكلور إمكانية إعادة بعثها غير ممكنة، في حين أن حقائق الأدب الغارقة في القدم تظهر ثانية وتغدو حقائق فاعلة. وهذا ينطبق على الأساليب في كلتا الحالتين.

مما قيل أعلاه يبدو بوضوح أن وجود العمل الفولكلوري يفترض وجود جماعة تتقنه وتقره. وعند دراسة الفولكلور يجب الأخذ بعين الاعتبار الرقابة التمهيدية للجماعة كعامل رئيس. ونحن نستخدم بوعي تعبير «تمهيدي» لأن الحديث عند النظر في حقائق الفولكلور لا يدور على اللحظات التي تسبق الظهور، ولا عن «الأحمال» أو الوجود الجنيني، وإنما عن «ولادة» الحقائق الفولكلورية كما هي وعن مصيرها المستقبلي.

يدافع دارسو الفولكلور، لاسيما السلاف منهم، الذين يمتلكون أغنى مادة فولكلورية في أوروبا عن الفكرة القائلة: أن ليس ثمة فوارق بين الإبداع الشفوي والأدب، حيث أننا في الحالتين تتعامل معهما كنتاجات إبداع فردي غير مشكوك بها. تعود نشأة هذه الحالة لتأثير الواقعية الساذجة: حيث لم يُقدم لنا الإبداع الجماعي في أي تجربة واضحة. ولهذا، علينا أن نفترض وجود مبدع فردي ما، ويعتبر فسيفولد ميللر النحوي النمطي في اللغة كما في علم الفولكلور أن الإبداع الجماعي للجماهير وهم، لأنه افترض أن التجربة الإنسانية لم ترصد مثل هذا الإبداع قط. وهنا، بدون شك يجد تأثير المحيط اليومي جلاء له. ليس الإبداع الشعبي، وإنما الأدب المكتوب يبدو لنا شيئاً عادياً وشكلاً إبداعياً معروفاً جداً. وهكذا، فإن التصورات الاعتيادية تتكاثف مركزياً في حقل الفولكلور. وعليه، تعتبر لحظة ولادة العمل الأدبي هي لحظة ترسيخه على الورق من قبل المؤلف، وفي مقابل ذلك فإن اللحظة التي يتموضع فيها العمل الشفوي لأول مرة، يعني يُؤدى من قبل المؤلف، يؤول كلحظة الولادة، مع أنه في الواقع يصبح حقيقة فولكلورية من لحظة قبوله من قبل الجماعة وحسب.

أنصار مقولة الطابع الفردي لإبداع الفولكلور يميلون إلى وضع مؤلِّف مجهول بدلاً من الجماعة. على سبيل المثال في أحد القيادات المعروفة في الإبداع الروسي الشفوي جاء فيها ما يلي: «بهذا الشكل، يتضح أنه وحتى في الأغنية الأنشودة الطقسية، إذا كنا لا نعرف من هو منشئ الطقس، ومن كان أول من أنشأ الأنشودة الأولى، فإن هذا لا يتعارض مع الإبداع الفردي، ولكنه يقول أن الطقس قديم جداً بحيث أننا لا نستطيع أن نشير إلى مؤلفه، ليست ملابسات النشأة

القديمة هي المرتبطة بشدة بطقس الأغنية، ولكن في أنه نشأ في بيئة لا تهتم بشخصية المؤلف، ولهذا لم يتم الاحتفاظ بذكره. وبهذه الصورة فإن فكرة الإبداع الجماعي، هنا لا أساس لها». هنا لم يتم الانتباه إلى أن الطقس بدون قبول الجماعة له غير ممكن، وأن هذه عبارة عن contradictio in adjecto وحتى لو كان في منبع هذا الطقس أو ذاك نفحة فردية، فإن الطريق منه إلى الطقس بعيدة جداً، كما هو حال الطريق من الانحراف الفردي في الكلام إلى التغيير في اللغة.

ما قيل حول الطقس (أو حول نشأة أعمال الإبداع الشفوي) يمكن أن نستعمله عند النظر في تطور الطقس (وعليه في مسألة التطور في الفولكلور عامة). ما هو مقبول في اللسانيات حول التباين بين تغير المعيار اللغوي والانزياح الفردي عنه، التباين الذي لا يقتصر على الدلالة الكمية، وإنما هو دلالة مبدئية نوعية، هذا ما يزال غريباً وبعيداً جداً عن الفولكلور.

أحد أهم المعايير الأساسية في الاختلاف بين الفولكلور والأدب هو مفهوم كينونة الإبداع الفني نفسه.

الرابطة في الفولكلور بين العمل من جانب وتموضعه، يعني ما يسمى بروايات هذا العمل لدى أدائه من قبل مختلف فئات الناس من جانب آخر، مماثل تماماً للعلاقة بين parole وLangue. النتاج الفولكلوري مثله مثل اللغة Langue ليس شخصياً، ويتواجد كطاقة احتمالية وحسب، إنه مركب من أعراف ودوافع معروفة، ومجرى التقاليد الفعالة حيث يقوم المؤدون بتوشية الإبداع الفردي بالزخرفات، كما يفعل منتجوparole بخصوص Langue، مع الأخذ بعين الاعتبار بأن المغنين لا ينشدون النص المثبت، وإنما يقومون بإعادة إنتاجه ثانية. وبقدر ما تستجيب هذه التشكيلات الجديدة /الفردية في اللغة (كما هو الحال في الفولكلور) لمتطلبات الجماعة، وتتبارى مع التطور المنطقي للغة Langue (ووفق ذلك الفولكلور)، بقدر ما تعمّر اجتماعياً وتصبح حقائق لغة (بما يتفق وعناصر المنتج الفولكلوري).

العمل الأدبي متموضع، وهو يتواجد بشكل ملموس مستقلاً عن القارئ، وكل قارئ يليه يتوجه مباشرة إلى هذا العمل. وهذا ليس درب الأثر الفولكلوري من مؤدٍ لمؤدٍ آخر، وإنما الطريق من العمل إلى المؤدي، ويمكن حقاً أن يؤخذ التأويل الذي يسبق المؤدين بالاعتبار، لكنه أحد العناصر المكونة لتلقي العمل، وهو ليس المنبع الواحد كما في الفولكلور. لا ينبغي مطابقة دور المؤدي في العمل الفولكلوري بأي شكل لا بدور القارئ ولا بدور القارئ التالي، ولا بدور المؤلف. فمن وجهة نظر مؤدي العمل الفولكلوري تعتبر هذه الأعمال من حقائق اللغة Langue، يعني أنها خارج النطاق الشخصي، تتواجد مستقلة عن المؤدي، حتى ولو كانت تسمح بالتشويه وإدخال مادة إبداعية جديدة أو ذات أهمية وخلطها بالحقيقية. أما ما يخص مؤلف العمل الأدبي فإن هذه هي حقائق parole؛ إنها ليست معطاة مسبقاً، وإنما هي من عطاء التجسيد الفردي. ما هو معطى هو مركب الأعمال الفنية الفاعلة في اللحظة الراهنة، التي على أرضيتها، يعني على أرضية التمثيل الفولكلوري لها، ينشأ العمل الفني الجديد (في هذه الحالة هو أحد هذه الأشكال التي تُستوعب، وأشكال أخرى تتشكل، وثالثة يستغنى عنها).

الاختلاف البائن بين الفولكلور والأدب في أن الأول يتصف بالاعتماد على اللغة Langue، أما الثاني فيتجه إلى الكلام parole، ووفق بوتيبنيا الذي قدم توصيفاً عادلاً لمجال الفولكلور، فإن المنشئ نفسه هنا لا يملك الحق أو الأسس لاعتبار هذا العمل من صنيعه، ولا اعتبار أعمال الآخرين من الدائرة نفسها غريبة عنه. إن الدور الرقابي الذي تقوم به الجماعة متباين في الأدب وفي الفولكلور - كما ذكرنا أعلاه. في الأخير تحمل الرقابة طابعاً أوامرياً، وهي مقدمة ضرورية لنشأة الأعمال الفنية. الكاتب بدرجة أو بأخرى يوجه اهتمامه ويتفهم متطلبات البيئة، حتى ولو أنه لم يتكيف بشكل ما معها، أما ما يتصف به الفولكلور فهو التأثير الصارم للرقابة، والإنتاج يغيب في هذه الحالة. العمل الفني لا تحدده الرقابة مسبقاً ولا يخلو نهائياً منها، إنها تقريبية - جزء منها صحيح وجزء آخر غير صحيح - تأخذ

بالاعتبار المتطلبات، وبعض حاجات الجمهور لا تؤخذ بالاعتبار أبداً.

العلاقة بين الأدب ومستهلكيه يجد مثيلاً قريباً وموازياً له في مجال الاقتصاد، لا سيما فيما يسمى «إنتاج الوفرة»، بينما يقترب الفولكلور من «الإنتاج حسب الطلب».

عدم التطابق بين متطلبات الوسط والعمل الأدبي يمكن أن تكون نتيجته الإخفاق، أو يكون اختلافاً متعمداً مقصوداً من قبل المؤلف في سعيه لإرضاء متطلبات الوسط، وتهذيبه أدبياً، هذه المحاولة من الكاتب للتأثير على الترويج يمكن أن تؤدي إلى الفشل أو أن تكون غير ناضجة. الرقابة لا تتنازل، بين معاييرها والعمل يندلع التناقض، البعض يميل إلى تمثيل نفسه كمبدع فولكلور على غرار «الأديب» ومثيله، إلا أن هذا التشبيه غير دقيق. في مقابل «الأديب» فإن «منشئ الفولكلور» لا يبني - حسب ملاحظة أنيشكوف الدقيقة - «أي بيئة جديدة»، وأي نية لتشكيل بيئة جديدة غريبة عنه بشكل كامل: السيطرة التامة للرقابة المسبقة التي تدين أي نزاع للعمل مع الرقابة غير مثمر، وهذا يكوّن نمطاً خاصاً من المشاركين في الإبداع الشعري، ويضطر الشخص للتخلي عن أي تعدٍ للتغلب على الرقابة.

في فهم الفولكلور كإبداع فردي بلغ اتجاه استبعاد الحدود بين تاريخ الأدب وتاريخ الفولكلور أوجه. ونحن نفترض، من إدراكنا لما قيل أعلاه، أن هذه الأطروحة ينبغي أن تتعرض لإعادة نظر أساسية. لكن، هل إعادة النظر هذه عليها أن تعيد الاعتبار للتصور الرومانسي، الذي انتقده بشدة ممثلو وجهة النظر المذكورة؟ لا شك. في وصف التباين بين الإبداع الشعري الشفوي والأدب، الذي طرحه منظرو الرومانسية، نجد عدداً من الآراء الصائبة، كان الرومانسيون على حق بقدر ما أكدوا على الطابع الجماعي للإبداع الشعري الشفوي، ومقارنته باللغة. لكن إلى جانب هذا الطرح الصحيح في التصور الرومانسي، نعثر على تأكيدات لا يسندها النقد العلمي الحديث.



Ferdinand de Saussure

قبل كل شيء أعاد الرومانسيون تقييم أصالة الفولكلور وألفته الطبيعية، وقد أظهرت أعمال الأجيال المتعاقبة الدور العظيم في الفولكلور للظاهرة التي تسمى في الإتنوغرافيا الألمانية المعاصرة «الذخيرة الثقافية الهابطة» «gesunkenes kulturgut». من الممكن أن يحدث هنا اشتباه نتيجة الاعتراف بالمكانة المهمة أو حتى الاستثنائية التي تشغلها هذه الذخيرة في الاستعراض الشعبي، بأن يتقلص دور الإبداع الجماعي في الفولكلور. بينما الأمر ليس كذلك. الأعمال الفنية التي يستدينها الشعر الشعبي من الفئات الجماعية العليا، يمكن أن تكون بذاتها نتاجاً نمطياً لمبادرة شخصية وإبداع فردي. في حين أن التساؤل الخاص حول منابع العمل الفولكلوري يقع خارج علم الفولكلور من حيث الجوهر. فأي تساؤل حول تنوع المصادر يغدو قضية في حالة ما إذا تمت دراسة هذه المنابع من وجهة نظر تلك المنظومة التي جرى دمج هذه المنابع فيها. ما يهم علم الفولكلور ليس النشأة اللافولكلورية وكينونة المنابع، وإنما وظيفة الأخذ والانتقاء وانتقال المادة المستقرضة. ووفق هذه النظرة فإن الطرح المعروف «الشعب لا ينتج، وإنما يعيد الإنتاج، يفقد

حدّتــه، لأننـــا نفقــد الحق في وضــع حد فاصــل لا يمكن تجــاوزه بين الإنتــاج وإعادة الإنتـــاج، واعتبـــار الأخير غير مكتمــل إلى درجة مـــا. لا تعني إعادة الإنتاج الاســتقراض الســلبي، وبهــذا المعنى لا يكـــون بـــين موليير الـــذي أعاد تركيـــب التمثيليـــات القديمـــة، والشـــعب طبـــق تعبير ناؤومـــان «ein kunstlied zersingt» أي اختـــلاف مبـــدئي. التغير الذي يطرأ على ما يســـمى الفـــن التذكاري والإنتـــاج في ما يســـمى بالبدائي هـــو عمل إبداعـــي أيضاً.

المقاربة الإبداعية تتجلـــى هنا في اختيار العمل المأخوذ منه، كما في تكييفـــه لخبرات الآخرين. وتصبح الأشـــكال الأدبية الراســـخة بعـــد انتقالها إلى الفولكلـــور مادة تخضع للتشكّل. وعلى خلفية البيئة الشـــعرية الأخرى والتقاليد المغايـــرة، والعلاقـــة الأخرى بالقيـــم الفنية، يجـــري تأويل العمل بشـــكل جديد، وحتى ذلك العرض الشـــكلي، الذي يبدو مـــن الوهلة الأولى أنه ظل ثابتاً عند الاســـتقراض، لا ينبغـــي النظر إليه كنظير لصورته الأولى: في هذه الأشـــكال الفنية يتم، وفق عبـــارة دارس الأدب الـــروسي تينيانوف، نقل الوظائف مـــن وجهة النظـــر الوظيفية، الـــتي بدونها لا يمكـــن فهم حقائـــق الفن، فـــإن العمل الشـــعري خارج نطـــاق الفولكلـــور، وكذلك العمـــل المتبنّى مـــن الفولكلور هما حقائـــق مختلفة قطعاً.

إن ســـيرة قصيـــدة بوشـــكن «الفـــارس» هـــي مثـــال ســـاطع على كيفيّة تبـــدل وظيفة الأشـــكال الفنية، التي تتســـرب من الفولكلور إلى الأدب، ومرة ثانية – من الأدب إلى الفولكلور.

الســـرد الفولكلـــوري النمطـــي عـــن صـــدام الرجـــل البســـيط مع عالـــم الغيب (مركـــز ثقل الســـرد يقع على عاتق وصف الشـــيطنة) تمت صياغته من قبل بوشـــكن بواســـطة ســـيكولوجية الشـــخوص الفاعلـــة والبواعث النفســـية لأفعالها في عـــدد من اللوحات الأجناســـية. كما تم تصوير البطـــل الرئيس (الفارس)، وجـــدْل الخرافات الشـــعبية وتجســـيدها من قبله بصيغة تهكمية. الحكاية الـــتي اســـتخدمها بوشـــكن – ذات منشـــأ شـــعبي، لكـــن فولكلوريتهـــا تتلخص في إعادة الشـــاعر تصنيعها إبداعياً، حيـــث تحولـــت إلى أداة فنيـــة، وأضحـــت – كمـــا يقال – علامـــة لافتة.

لهجـــة الحكّاء الشـــعبي الـــتي لا ذوق فيها كانـــت مادة حافزة لبوشـــكن ليصوغ قصيدته. عادت قصيدة بوشكن إلى الفولكـــور، وانضمت إلى عدة وجوهٍ شـــائعة في المســـرح الشـــعبي الروسي لعروض «القيصر ماكســـيمليان».

هـــذه الاقتباســـات وغيرهـــا مـــن الأدب تســـاعد على شـــيوع الأحداث الموضوعة، وهي تنتمي إلى أعمال التمثيل الإضـــافي المتنـــوع الـــتي يؤديهـــا بطل الحـــدث، الفـــارس. وتتمـــاشى ادعـــاءات الفـــارس اليائســـة وروح الجماليات الهزليـــة، مثلها مثل التجســـيد الفكاهي للشـــيطنة. وهذا يعني أن الميل إلى المفارقة الرومانســـية يدل على أن ســـخرية بوشـــكن لا يجمعها ســـوى القليل مـــع آلاعيـــب «القيصر ماكســـيمليان» التهريجية، التي تتشـــابه وهذه القصيدة. وحتى في الحـــالات الـــتي تعرضـــت فيها قصيدة بوشـــكن لتغيرات بســـيطة، فقـــد جـــرى تأويلها من قبـــل الجمهور الذي تربى علـــى الفولكلور بصورة فريدة جداً، لا ســـيما عند أدائها من قبل ممثل شـــعبي، وعلى خلفيـــة ما يحيط به من أدوار. وفي حـــالات أخرى تتجلـــى إعادة تشـــكيل الوظائف مباشـــرة في الشـــكل: يتصـــف أســـلوب بوشـــكن الحواري العامي في قصيدته بالمرونة، حيث ينتقل ببســـاطة إلى شعر حـــكائي فولكلوري، ويبقـــى من القصيدة نفســـها المخطط الســـياقي الفاقد للحوافز، الـــذي يندمج بعـــدد من النكات الهزليـــة النمطية والـــكلام المبطن.

إذا تشـــابكت مصائـــر الأدب والإبـــداع الشـــعري الشـــفوي، وكانـــت تأثيراتهمـــا متبادلـــة شـــديدة ودائمـــة، وكان الفولكلـــور يتجـــه غالبـــاً إلى مـــادة الأدب، فإننـــا رغـــم ذلـــك كلـــه ليـــس لنـــا حـــق تجاهـــل الحـــدود المبدئيـــة بـــين الإبـــداع الشـــعري الشـــعبي والأدب لمصلحـــة وجهـــة النظـــر الجينيـــة.

إلى جانـــب مســـألة الأصالـــة الجينيـــة للفولكلور ثمة خطأ حيوي آخر في التوصيـــف الرومانسي، وهي الأطروحة القائلـــة بـــأن الشـــعب الذي لـــم يتـــوزع في طبقـــات، أي الشـــخصية الجماعيـــة في نفَـــس واحـــدة ورؤيـــة واحدة، يعـــني الطائفـــة المتراصـــة التي لا تعـــرف أي تعابـــير فردية للنشـــاط الإنســـاني، يمكـــن أن تكـــون صانعـــة للفولكلور وذاتـــاً جماعيـــة للإبـــداع. هـــذه العلاقـــة الراســـخة بين الإبداع الجماعـــي و«الجماعـــة الثقافيـــة البدائية» نعثر

عليهـا في وقتنا الراهـن عند ناؤومـان ومدرسـته، الذين يلتقون مع الرومانسـيين في عدة مسـائل، يقول ناؤومان: «لا فرديـة هنا. لا ينبغي التخوف مـن الاقتباس من عالم الحيـوان للتشـبيه: في الواقع هذا يمنحنـا مقارنة قريبة. الفن الشـعبي الحقيقي – هو فن جماعـي، وهو لا يختلف كثيراً عـن عش السـنونو، وأقـراص العسـل وصدفات الحلزون المبشّـرة، كلها أعمال مـن صناعة الفن الجماعي الحقيقـي». ويسـتمر بالقـول: «إنها جميعـاً محتضنة بحركـة واحدة، إنها تحمـل ثقافة جماعيـة – فهي جميعها مشـحونة بالنوايا المتكافئـة والأفكار المتكافئـة». في هذا التصـور يكمـن خطر أي اسـتخلاص متسـرع ومباشـر من التجلـي الاجتماعي إلى التجربة النفسـية، مثال ذلك الانتقال من صفات الأشـكال اللغوية إلى أشكال التفكير (هـذه المماثلة اكتشـف خطرهـا بإتقان أنطـون مارتي). وهذا مـا نرصـده في الإثنوغرافيـا: الهيمنـة اللامحدودة للتفكـير الجماعـي ليسـت مقدمـة ضروريـة للإبـداع الجماعـي، مـع أن هـذا التفكـير ينتـج التربـة الملائمـة لازدهـار الإبداع الجماعـي التام.

ليـس غريباً عـن الثقافـة الزاخـرة بالـروح الفردية ملامح الإبـداع الجماعي. ويكفي أن نتذكر التشـكيلات المعاصـرة المنتشـرة في دوائـر الألغـاز وعـن النميمـة والإشـاعات المماثلـة للخرافـات، وعـن الخزعبـلات والأسـاطير، وعـن الموضـة والرسـميات.

وثمة كلمة تقـال إن اختصـاص الإثنوغرافيا الروس، الذين اسـتقصوا قرى منطقة موسـكو، قدموا معطيات كثيرة عـن ارتبـاط العـرض الفولكلوري الحيـاتي والثري بالتباين الاجتماعي والاقتصـادي والأيديولوجي والمعيشي المتنوع للفلاحين.

وجود الإبـداع الشـعري الشـفوي (وعليـه الأدب) يمكـن تفسـيره وظيفيـاً إلى درجـة مـا، ولا يقتصر على الناحيـة النفسـية. لنقـارن على سـبيل المثـال تعايش الإبداع الشـفوي والكتابي في الوقت نفسـه، في الأوسـاط الروسـية المتعلمة في القرنين السـادس عشـر والسـابع عشـر: الإبـداع الكتابي أنجز مهمـات ثقافية محـددة، أما الإبداع الشـفوي فقام بمهمات أخرى مختلفة. في ظروف المدينـة القائمة علـى «إنتـاج الوفرة» مـن الطبيعي أن يكون الأدب هـو الغالب على الفولكلـور – «الإنتاج وفق الطلب». الإبداع الفردي كحقيقـة اجتماعية غريب عن هموم القرية البطركية كإنتاج في سـبيل الوفـرة والرواج.

قبـول مسـألة الفولكلـور كإبداع شـعبي يضـع علم الفولكلـور أمام عـدد من المهمـات الملموسـة. إن انتقال المناهج والمفاهيم الـتي جرى الحصول عليهـا أثناء المادة التاريخيـة /الأدبيـة إلى حقـل علـم الفولكلور كثـيراً ما يفضي إلى وهـن تحليل الأشـكال الفنيـة الفولكلورية، لا سـيما خفض التقييم للتباين الملحوظ بـين النص الأدبي وتسـجيل العمـل الفولكلـوري، وهـذا بدوره يشـوه بلا محالة هـذا العمل، وينقله مـن معيار إلى آخـر مختلف.

قد يكـون الحديث عن الأشـكال المتماثلة فيما يخص الفولكلـور والأدب مـن ازدواجيـة المعـنى. فعلى سـبيل المثال مفهوم بيت الشـعر، المفهوم الذي يبـدو لأول نظرة أنه يحمل دلالـة واحدة في الأدب كمـا في الفولكلور، لكن في الواقـع هما يختلفـان بعمـق في العلاقـة الوظيفية. يعتبر مارسـيل جوس الباحـث الماهـر في الألفـاظ الإيقاعية الشـفوية (style oral rythmique) أن التبايـن مهم جداً بقـدر أهمية مفاهيـم «القصيد» و«الشـعر» التي ينبغـي أن تظـل حكـراً علـى الأدب، بينمـا فيمـا يخص الإبـداع الشـفوي يسـتخدم جـوس في مقابـل ذلـك، «المخطط الإيقاعي»، و«اللفظ الشـفوي» حتى يتجنب اجتيـاح المفاهيـم العاديـة ذات المضمـون الأدبي لمفاهيم الفولكلور. ويكشـف بمهارة عالية الوظيفة الاستذكارية لهذه «المخططـات الإيقاعية».

يـؤول جـوس اللفـظ الإيقاعـي الشـفوي في «milieu des recitateurs encore spontanes». على الشـكل التـالي: «لنتصـور اللغـة في جملتـين مقفيتـين، أو ثـلاث جمـل، وفي أربعـة أو خمسـة أنمـاط مـن المخططـات الإيقاعيـة المثبتـة بدقـة، الـتي يجري نقلها بـدون إخلال بالتقليـد الشـفوي: فـإن الابتـكار الشـخصي ينحصـر في اسـتخدام هـذه المخططـات الإيقاعيـة والإكليشـيهات التعبيريـة كنمـوذج، وإنشـاء مخططـات أخـرى نظائـر لهـا، معـنىً وانسـجاماً.. وفي تقـارب الموضـوع إن أمكـن ذلـك». نجـد هنـا وصفـاً محكمـاً للعلاقـة بـين التقليد والارتجـال، بـين اللغـة والـكلام langue parole في

القوانــين البنيويــة للغــة ذات تنوع منخفــض وحذر في الإبــداع الجماعــي، مما هــو في الإبــداع الفردي.

المهمــة المرحلية لعلم الفولكلــور التزامني هي توصيف منظومــة الأشــكال الفنية، الــتي تشــكل الأدوار الفاعلة لجماعــة معينــة - القريــة، المجموعــة الإثنيــة، الدائرة المحيطــة. حينئــذ يؤخــذ بالاعتبــار نــواتج الأشــكال في المنظومــة وتراتبها، والتباين بين الأشــكال المنتجة، وتلك الــتي فقــدت فاعليتهــا، وما شــابه ذلــك. وطبــق الدور الفولكلــوري التمثيلــي يتــم إظهــار المجموعــات الإثنية والجغرافيــة، وكذلــك المجموعات وفق الجنــس (ذكر أم أنــثى)، والعمر (أطفال، شــباب، عجائــز) والمهن (راعي، صياد، جنــدي، قرصــان وغيرها).

بقدر مــا تنتج المجموعــات المهنيــة المذكــورة أعمالاً فولكلوريــة لنفســها، فإن هــذه السلاســل الفولكلورية يمكــن تنظيمهــا حســب اللغــات المهنيــة المخصوصة، وثمــة أدوار فولكلوريــة تعــود لمجموعة مهنيــة محددة، ولكنهــا مخصصــة لمســتهلكين بعيديــن عــن هــذه المجموعــة، وفي هــذه الحالــة يعتــبر الإبــداع الشــفوي إحــدى علامــات المجموعــة المهنيــة. على ســبيل المثال تــؤدى غالبية الأشــعار الروحية الروســية مــن قبل هواة عابرين، أو مشــردين متجولين الذين غالبــاً ما يتوحدون في مجموعات رفاقيــة متخصصة. أداء الأشــعار الروحية - أحد مصــادر رزقهــم. هذا المثــال على الانفصــام التام بــين المنتجــين والمســتهلكين وبــين أقــصى الحــالات المناقضــة، وذلــك حينمــا تكــون الجماعة كلهــا منتجة ومســتهلكة في الوقت ذاتــه (للأمثال والألغــاز والحزازير والشاســتوشــكا والأجنــاس المعروفة للأغاني الطقوســية وغــير الطقوســية) هنــاك عــدد مــن الأنمــاط البينية. ويحــدث أن تحتكر مجموعة من الأفــراد والموهوبين في بيئة محددة بشــكل أو بآخــر إنتاج لون فولكلــوري معين (على ســبيل المثــال الحكايات). هــؤلاء ليســوا اختصاصيين، والإبداع الشــعري بالنســبة لهم ليس انشغالهم الأساس ومصــدر رزقهم؛ هؤلاء مجرد هواة يشــتغلون بالشــعر في أوقــات فراغهــم، ولا يوجد هنــا مطابقة تامــة بين المنتج والمســتهلك، ولا انفصــام تــام، الحدود متذبذبــة. هناك أناس يمارســون دورين، دور الحكّائين ودور المســتمعين، الإبــداع الشــعري والشــفوي. ويــأتي القصيــد والمقطــع والبنيــة كدعامــة صلبــة للتقليــد مــن جانــب، ووســيلة فاعلــة في تقنيــة الارتجــال مــن جانــب آخــر، «وهــذان الجانبــان مرتبطــان ببعضهمــا».



Goncharov

يتعــين أن يشــاد تصنيــف الأشــكال الفولكلوريــة مســتقلاً عــن تصنيــف أشــكال الأدب. إحــدى أهــم مهمات اللغــة وضع تصنيــف فونولوجي (صــوتي) وآخر مورفولــوجي (صــرفي). وغدا مــن الواضح وجــود قوانين بنيويــة شــمولية لا تزعزعهــا أي لغة: وبــدا أن تنوع البنى الفونولوجيــة والمورفولوجيــة محــدود، ويمكــن حصره في عــدد ضيق نســبياً، وذلــك لأن تنــوع أشــكال الإبداع الفولكلــوري فقــير إلى حــد مــا. تتيــح طبيعــة الــكلام parole مضاعفــة تنــوع التغــيرات بشــكل أوســع مما يحــدث في اللغــة langue. ويمكن مقابلــة تأكيدات علم اللغة المقارن هذه بتنوع الســياقات التي يشــهدها الأدب مــن جانب، وبضيق عدد ســياقات الحكايات في الفولكلور من جانب آخــر. هذا الحصــر لا يمكن تفســيره بعمومية المنابــع ولا بالمرجعيــة النفســية أو الملابســات الخارجية الواحدة. تنبع الســياقات المتشــابهة على أســاس قوانين المعمــار الشــعري العامــة: هــذه القوانــين، مثلهــا مثل

ومن السهل على المنتج الهاوي أن يصبح مستهلكاً وعلى العكس.

يظل الإبداع الشعري الشفوي جماعياً حتى في حالة التباعد بين المنتج والمستهلك، لكن الجماعة تتسم هنا بملامح مميزة. عندما تتواجد مجموعة منتجين وتكون «الرقابة المسبقة» متحررة من المستهلك أكثر مما هو في حالة المنتج والمستهلك، عندها تأخذ الرقابة مصالح الإنتاج والاستهلاك على قدم المساواة.

من طبيعة الإنتاج الشعري الشفوي أن يخرج تحت ظرف واحد فقط عن حدود الفولكلور، ويتوقف عن أن يكون إبداعاً جماعياً، وذلك في حالة وجود فريق متوائم من المختصين الذين يمتلكون تقاليد مهنية راسخة، ويتعاملون بحماس مع الأعمال الشعرية، ويسعون بكل قواهم إلى الاحتفاظ بها بدون أي تغيير يذكر. وهذا ممكن بشكل أو بآخر وتشهد عليه عدة أمثلة تاريخية. هكذا تنقلت عن طريق الكهنة وعبر العصور أناشيد الفيدا- من فم لفم، أو وفق المصطلح البوذي عبر «السلال» المتنقلة. جميع القوى كانت موجهة كي لا يتم تحريف هذه النصوص، والابتعاد عن الإدخالات التي لا أهمية لها، وهذا ما حدث. هناك حيث دور الجماعة يقتصر على المحافظة على عدم كسر قانون العمل الشعري تُلغى الرقابة الإبداعية، وكذلك الارتجال، وليس ثمة من إبداع جماعي.

كمثال عابر للأشكال البينية للإبداع الشعري الشفوي يمكن أن نتذكر الإبداع الشفوي في الأدب. فعلى سبيل المثال فإن نشاط المؤلفين المجهولين ونسّاخي القرون الوسطى، وقبل أن يغدو هذه النشاط خارج مجال الأدب، فهو يتسم ببعض الملامح التي بفضلها يقترب ولو جزئياً من الإبداع الشفوي: اتجه الناسخ إلى إعادة نسخ العمل الذي سبق ونسخه كمادة خاضعة لإعادة التصنيع وما شابه ذلك. ومهما بلغت الظواهر المتنقلة التي تقف على الحدود بين الإنتاج الفردي والإنتاج الجماعي، فإننا لن نسلك فصل السوفسطائي الذي أوجع رأسه في مسألة كم من الذريرات عليه أن يفرز من كومة الذرات لكي لا تسمى كومة.

يوجد بين هذين الحقلين الثقافيين الجارين المحبوبين دائماً مناطق بينية وأخرى انتقالية. لكن هذا الأمر لا يتيح لنا رفض وجود نمطين مختلفين مع فاعلية الفصل بينهما.

أتاح ذلك الزمن الذي جرى فيه تقريب علم الفولكلور من تاريخ الأدب حلّ عدة مسائل ذات طابع جيني، لكن فك ارتباط هذين المساقين، وتثبيت استقلال علم الفولكلور يسهّل - كما يبدو- دراسة وظائف الفولكلور واكتشاف أسسه وخواصه البنيوية.

إضاءات من المترجم:

* هذا البحث المشترك نشر لأول مرة سنة 1929 باللغة الألمانية، وصدر عام 1966 باللغة الفرنسية ضمن مؤلفات ياكبسون، وترجم لأكثر من لغة من بينها: الإيطالية والهنغارية وغيرهما. وقد تكون هذه الترجمة الكاملة هي الأولى لهذه الدراسة في اللغة العربية (الترجمة من اللغة الروسية مباشرة وهي مهداة إلى الزميل الباحث نايف نوايسة تقديراً لجهده في حقل التراث الشعبي).
* بوغاتيريف، بيتر (1893 - 1971): عالم روسي مختص في الأدب الشعبي، وأستاذ مادة الفولكلور في جامعة موسكو. له عدة مؤلفات فردية وأخرى مشتركة، لا سيما في التراث الشفوي الروسي القديم.
* ياكبسون، رومان (1896 - 1982): روسي المولد يهودي الأصل. مغترب وتائه بين العواصم، يجمع كعالم لغوي وأدبي بين الثقافتين الروسية والأمريكية. من رواد المدرسة الشكلية الروسية في عشرينات القرن الماضي. كان عضواً فعالاً في عدد من الحلقات الأدبية في موسكو وبراغ ونيويورك، وهو من أبرز مؤسسي ما يسمى بالبنيوية، التي أفادت من الشكلانية الروسية وكانت امتداداً لها. اشتغل في حقل البوطيقا الروسية والسلافية، وله مؤلفات متنوعة في مجال النقد والدراسات اللسانية وغيرها.



1

الحكاية الشعبية: الأصول والامتداد

دراسة مقارنة لثلاث حكايات عربية

د. سعيد بوعيطة - باحث من المغرب

مقدمة

الحكاية الشعبية فرع من الأدب الشعبي. لذلك نجد أن أول ما يجب إضاءته في ذهن القارئ، مفهوم الأدب الشعبي. نظرا لكون هذا المفهوم قد عرف نوعا من الالتباس والغموض كما تداخل مع مجموعة من المصطلحات الأخرى. مما جعل أغلب الباحثين يذهبون إلى كون الأدب الشعبي يرتبط بكل أدب مكتوب باللهجة العامية. وقد تطور الأمر بأن انضوت حسب هذا التصور السائد تحت مظلة الأدب الشعبي، الفنون الشعبية كذلك. يعد الباحث حسين نصار من أهم الباحثين الذين اهتموا بهذه المسألة. يقول في تحديد الأدب الشعبي: «هو ذلك الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل. الذي وصل إلينا بالرواية الشفوية»[1].

إلا أن الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها على نص حسين نصار، هي تلك المرتبطة باللغة العامية. لأن الأدب الشعبي قد يكون كذلك باللغة الفصيحة. أما مصطلح الحكاية الشعبية، فيرى البعض أنه مصطلح جديد. لا بالقياس إلى الأدب العربي وحده، بل بالقياس إلى الآداب العالمية أيضا[2]. لذا حاول مجموعة من الباحثين تصنيف الأدب الشعبي. وعلى رأسهم الباحث رشيد صالح الذي كان له قصب السبق في ذلك. لقد جعل رشدي صالح مفهوم الأدب الشعبي، ينصرف إلى أدب العامة التقليدي، أو الأدب الفولكلوري، فكلمة شعبي يقدمها كمرادف لكلمة فولكلوري[3]. أما الباحثة نبيلة إبراهيم، فقد جعلت الأنواع الأدبية التي تكون ملامح الأدب الشعبي أربعة أقسام: الحكاية الشعبية، الحكاية الخرافية، الأسطورة «تنقسم إلى أسطورة كونية، أسطورة الأخيار و الأشرار»، ثم المثل. كما نجد من بين التقسيمات الهامة كذلك، تقسيمات الباحث ريتشارد دورسون في مقدمة كتابه «نظريات الفولكلور المعاصر». بحيث جعل الأنواع الأدبية الشعبية كما يلي: الحكاية الشعبية، الأغاني الشعبية، أهازيج الطقوس الدينية، الأهازيج العامة، الأسطورة، الأمثال، النكتة. أما الباحث محمد الجوهري[4]، فقد انطلق من تصورات سابقيه، ليحدد تصوره الخاص. ثم وضع تصورا لأهم الأنواع الشعبية. حددها كالتالي:

- السير و الأسطورة و الخرافة و الحكاية.
- الموال والأغاني (تختلف حسب المناسبات).
- الرقى والأمثال والتعبير والأقوال السائرة والنداءات.
- الألغاز والنكت والنوادر والقصص الفكاهية.
- الأعمال الدرامية (خيال الظل، الأراجوز، الخ...).

لكن على الرغم من تعدد هذه التقسيمات، فإن الحكاية الشعبية تشكل أحد المحاور الرئيسية للأدب الشعبي. كما تشكل أصلا تتفرع عنه الحكاية الخرافية، الأسطورة، السيرة، وبعض الأعمال الدرامية. يذهب أغلب الباحثين إلى كون الحكاية الشعبية تضرب بجذورها في أعماق التاريخ سواء العربي منه أو العالمي / الإنساني. إذ لكل شعب حكاياته الخاصة التي ينفرد بها. كما يشترك من خلالها مع حكايات باقي شعوب العالم. لما تحمله من مبادىء وقيم إنسانية مشتركة. لعل هذه الخاصية هي التي جعلتها مادة خصبة للدراسات المقارنة. ومنحت للمنهج المقارن أهمية متميزة في مقاربة الحكاية الشعبية خاصة والنصوص الأدبية بشكل عام.

تذهب الناقدة سيزا قاسم إلى كون الأدب المقارن، فرع من الدراسات الأدبية. لكن هذا المصطلح لا يزال يثير حوله الكثير من النقاش والجدال[5]. بحيث لم يستقر مدلوله ولم يحدد بعد. فتعددت بذلك النظريات واختلفت المدارس في كيفية دراسته. وكذا في تحديد موضوعاته وأبعاد مجاله. بل في المنهج الذي يجب أن يتبع في تناوله. تقوم الدراسات في مجال الأدب المقارن حسب سيزا قاسم، على أحد مدخلين[6]:

- دراسة كيفية قيام العلاقات بين أدبين أو أكثر. وهو ما يسميه كاريه ـ علاقات بالوقائع.
- دراسة أوجه التشابه بين أدبين أو أكثر. بمعنى بين عملين ينتميان إلى أدبين قوميين أو أكثر.

يكمن الاختلاف الأساسي في هذا الشأن بين المدرسة الفرنسية (فان تيجيم و جويارو كاريه) والمدرسة الأمريكية (رينيه ويليك). بحيث استند التوجه الفرنسي إلى جانب العلاقات. فيما رفض التوجه الأمريكي هذا التصور. وأكد على ضرورة مقارنة النصوص[7]. لكن التصور الفرنسي للأدب المقارن، قد عرف نوعا من التحول مع ظهور كتاب «الأدب المقارن» (1967) لصاحبيه كلود بيشوا / C.Pichois وأندريه روسو/A. Rousseau. مما جعل مجالات الأدب المقارن، أوسع مما كان عليه. فقد كان الأدب المقارن دائما يميل نحو التأريخ. لكنه في الوقت نفسه، ومنذ بداياته كانت لديه إمكانية الإسهاب النظري الذي أدى بمرور الوقت إلى تطوير توجهين. الأول زمني. يتميز بتأكيد تاريخي بشكل أساسي. مقابل هذا، يهتم التوجه الآخر قبل كل شيء بالتقاربات من دون البحث بالضرورة عن علاقات سببية[8]. لم يعد ممكنا، في ظل هذا التطور الذي سجّلته الدراسات الأدبية المهتمة بأدبية الأدب، أن ينفرد الاتجاه التاريخي بالأدب المقارن،

وصار ظهور الاتجاه النقدي فيه مسلكاً طبيعياً يطوّر الدرس المقارن، ويغذيه بمقارنات فعّالة وجادة تحتفظ له بأهميته المعرفية، وقدرته على الإضافة والخلق؛ مجاراة لتطور الدراسات الأدبية .كما أنه يفيد هذه الدراسات من خلال مقارنات تبحث في القيم الفنية والجمالية التي جاءت في نصوص أدبية مختلفة اللغات .لقد كان الاتجاه النقدي أشبه بحركة تمرد في الأدب المقارن. يريد دعاته إبطال تصور مستحكم في الدراسات المقارنة. يستمد شرعيته من كونه قد لازم ظهور هذا الحقل أساساً وصاحب نشأته و من ثم، محاولة هدمه .بهذا استقرّ في المؤسسات البحثية أكثر من قرن كامل، شهد آلاف الدراسات التي أطّرها التصور التاريخي، فعكفت دائماً على رصد علاقات التأثر والتأثر بين النصوص والآداب والعناصر موضوع المقارنة. ولعل هذا ما يفسّر، على الأقل في جزء منه، حدّة نقد المقارن الأمريكي رينيه ويليك لأفكار الاتجاه التاريخي، وسبيل المقارنات التاريخية، «والحق أن ويليك لم يكن يطالب بأكثر من إعادة توجيه شامل للدراسات المقارنة، منتقداً الطبيعة المطلقة لمناهج فان تيجم، وجان ماري كاريه، وبالدنسبرجر في دراسة الأدب المقارن، وكذا سيطرة بقايا القرن التاسع عشر عليها بكل شحناته الوضعية العلموية، والتاريخية النسبية»[9]. بهذا رفع مقارنو الاتجاه النقدي عنواناً عريضاً لتصورهم يقوم على مقارنة الآداب انطلاقاً من نظامها البنائي الأدبي، ومن دراسة وتحليل العناصر الفنية لهذا النظام التي ميّزت كل موضوع من موضوعات المقارنة .لقد تشبع الأدب المقارن بموضة البنيوية في الستينيات .لكنه لم يلبث أن تركها ليتبنى الإنجازات الهامة التي حققتها مدرسة كونستانس الألمانية وعلى رأسها كل من ياوس وأيزر. وهكذا اتجهت المقارنة إلى الاهتمام أيضا بالمتلقي وبالمتأثر وبشروط المقروئية والتقبل الجمالي في سياق تواصلي حي يلعب فيه المتلقي الدور الأساسي. إن التركيز عل أفق التوقع وعلى المسافة الجمالية وعلى التجربة الجمالية للقارئ الحقيقي والضمني من الأمور التي وضعت اتجاه المقارنة في سياقاتها الحقيقية باعتبارها فعلا تواصليا يستند إلى الموروث الأدبي ويتطلع إلى استشراف المستقبل .كما أن الدراسات المقارنة مدينة كذلك للمدرسة الألمانية في كثير من إنجازاتها. فقد أمدته في بداياتها الأولى بدراساتها الهامة التي انصبت على الموضوعات الشعبية وعلى الفولكلور وعلى القيم الثقافية الألمانية الأصيلة التي كانت وراء تحقق وحدة الأمة الألمانية .كما استلهمت هذه المدرسة بعض مكوناتها من دراسة وتحليل نصوص اللغات والثقافات الرومانيستية الخاصة بالقرون الوسطى. وقد مد الأفق الهيرمينوتيقي المنصب على دراسة النصوص (جادامار بصفة خاصة) بنفس جديد للدراسات المقارنة. نجد إلى جانب المدرسة الألمانية مدرسة أخرى لا تقل أهمية وإشعاعية، ألا وهي المدرسة السلافية التي طبعت الأدب المقارن بطابع متميز يتماشى مع النظرة الماركسية للثقافة ومع الخصوصية الثقافية السوفياتية[10]. بهذا استطاعت تكسير المركزية الغربية وإعادة الاعتبار لمختلف الآداب الإنسانية. وقد تدعمت في الربع الأخير من القرن العشرين بزخم جديد من الحقول المعرفية .تمثلت في الدراسات الثقافية التي فرضت نفسها في البداية في أمريكا ثم انتقلت إلى بقية بلدان العالم .كما مثلث الدراسات الثقافية، تحولا هاما في حضارة القرن العشرين .لكونها تركز على الثقافة بصفة عامة في تجلياتها المختلفة.

أما الدرس العربي المقارن، فقد اتجه انطلاقا من الثلث الأخير من القرن العشرين، إلى الاهتمام بديوننا لدى الغرب ،وتجلى ذلك في مسح مقارني ومعرفي يبين فيه باع المقارنين العرب ومدى تأثر الغرب بكتابات ابن المقفع وقصص الحيوان وألف ليلة وليلة والقصص الشرقي بصفة عامة .كما بين البحث المقارن ،كيفية تأثر الغربيين بالعرب عن طريق الأندلس ومالطا والمشرق العربي والحروب الصليبية، في مجال المكونات الأدبية والثقافية والحضارية الإسلامية. لهذا فمن الطبيعي أنه يستحيل على المقارنين الإحاطة بكل مجلات التأثير والتأثر في هذا المجال .كما أن غياب التصور النسقي وكذا شساعة موضوع البحث في بعض الدراسات، يلغي عناصر الديناميكية والتفاعل والعضوية والشمولية التي يجب أن تتصف بها .نظرا لأن موضوعها يتميز ببعده الكوني و الإنساني. شأنه في ذلك شأن الحكاية الشعبية كما أشرنا.

هذه الدراسة

تسعى هذه الدراسة إلى بناء مقارنة بين ثلاثة نماذج لحكاية شعبية واحدة. قد تبدو للوهلة الأولى حكايات مختلفة. لكن تفكيك مكوناتها الأساسية وعناصرها، تجعل هذه الحكايات الثلاث، عبارة عن حكاية واحدة. تتمثل هذه الحكايات الثلاث فيما يلي:

* الحكاية الأولى: حكاية وافق شن طبقة (حكاية شعبية عربية قديمة معروفة). وردت في كتاب «مجمع الأمثال» للميداني (توفي 51 هـ).
* الحكاية الثانية: حكاية شعبية مصرية.
* الحكاية الثالثة: فهي الحكاية الشعبية السورية «البنت الذكية».

سنتجاوز أثناء هذه الدراسة سرد تفاصيل كل حكاية من هذه الحكايات الثلاث (لأننا سنذيل الدراسة بملحق لهذه الحكايات الثلاث). وسنعتمد في ضبط بنية كل منها على تحديد جزئيات كل حكاية على حدة. قصد تتبع حركية الحكايات الثلاث. لأن ضبط بنية الحكاية وتتبع مسار حركيتها، وتحديد بنية السؤال / اللغز التي تشكل بدورها أساس هذه الحكايات الثلاث، يبدو في ظاهره القاسم المشترك بينها. مما سيمكننا من الوقوف على أوجه التشابه و الاختلاف بين الحكايات الشعبية الثلاث. قصد معرفة الأصل من الفرع والتغيرات البنيوية التي عرفها الفرع حين يتطور عن الأصل. استندت هذه الدراسة إلى المنهج المقارن في تناول هذه الحكايات الشعبية الثلاث.

البعد الكوني للحكاية الشعبية

تكاد تجمع أغلب الأبحاث الأنثروبولوجية والدراسات الفولكلورية على أن جميع التعبيرات الشعبية أيّاً كان شكلها وأيّا كانت صفتها تنشأ في الأصل بدافع إنساني واجتماعي. يسعى إلى تقديم تصورات الشعوب للواقع وإبراز تمثلاتها العامة للوجود والحياة. كما تسعى لردم تلك الهوة القائمة بين ما هو معلوم وما هو مجهول في تفسيرهم للظواهر التي يعجز العقل البشري عن فهمها وإدراكها. بهذا المعنى، فإن التراث الشعبي، يمثل فضاء خصبا. تختزل فيه المجتمعات الإنسانية تجاربها التي مرت بها وكذا تأريخ الأحداث التي عايشتها. مما يجعله يمثل إرثا إنسانيا مطلقا. يتّصف في غالب الأحيان بتحرره من قيدي المكان والزمان. وهذا يعني من الناحية المعرفية والتاريخية، أن جميع شعوب العالم بدون استثناء قد ساهمت في هذا الفعل الدائم والبناء المتواصل. إن كل جماعة إنسانية مهما كان شكلها ودرجة وعيها تمتلك ثقافتها الشعبية ومخزونها الشعبي الخاص. وهذا ما أدى في كثير من الأحيان إلى تشابهها سواء من حيث الشكل (الحكاية، الأسطورة، الأمثال الشعبية...) أو كذلك من حيث المضمون. يرتبط هذا التقارب (حسب تصورنا على الأقل)، بطبيعة العقل البشري الذي يحبذ بطبعه البحث عن الأسباب ويتأثر بالنتائج. لأن القيم الإنسانية المنشودة كالتسامح والعدالة وحب الخير أو الصفات المذمومة، كالظلم والاستبداد، الخ... عبارة عن قيم واحدة. لا تتغير في أي زمان وأي مكان. بهذا فلا غرابة مثلا أن نعثر على حكاية هندية قديمة تشابه إلى حد كبير حكاية أخرى نعرفها في عالمنا العربي. لهذا السبب، لا مجال إذا إلى محاولة تثبيت التعبيرات الشعبية في أرض واحدة مثلما يعتقد الأخوان جاكوب وفيلهام جرم[11]. حين ذهبا إلى أن الحكايات الخرافية تعود في الأصل إلى العصر الهندوجرماني[12] وتقتصر فقط على هذه الشعوب دون غيرها حسب تصورهما. أو كما ذهب تيودور الذي أكد على أن موطن الحكايات الخرافية هو بلاد الهند. لكن مهما حاولت بعض الدراسات تأكيد الطابع المحلي أو القومي لتراثها الشعبي، فإنها تصطدم حتما بتشابه هذا التراث الشعبي بين باقي الثقافات الأخرى. ولعل هذا ما يؤكد تشابه أشكال التعبير الشعبي في كثير أو قليل من حيث الشكل والمحتوى. ويمنح للحكاية الشعبية بعدها الكوني[13].

لكن إذا ما أقررنا بتشابه الحكاية الشعبية وأضفينا عليها صفة العالمية، فإن ذلك سيضعنا أمام سؤال مقلق وإشكال مُحيّر قوامه: ألا تساهم هذه الصفة الكونية للحكاية الشعبية في تغييب ذلك الطابع المحلي للشعوب وتهميش تلك الروح المحلية للمجتمعات؟

قــد يبدو الأمر في ظاهره سـلب وسـحب للطابـع المحلي والــروح القومية. غـير أن النظرة المتأنية للباطن تكشـف عن وجود علاقــة تفاعليــة أحيانا وتكامليــة أحيانا أخرى ما بـين الأمريـن. إن الطابع المحلـي لا يمكـن أن يُفهم إلا بوضعه في إطــاره العالمي ومــداره الكوني. بمعـنى أن هذه الصبغــة العالمية هــي التي تضمن بقاء هــذه الخصوصية الثقافية. كمــا أنها تســاهم في حماية ذلــك الطابع المحلي للتعبيرات الشعبية. فحين نســتمتع (على سبيل المثال) عندما نقرأ أو نسـتمع إلى حكاية شـعبية لأي شعب آخر، فــإن الأمر يتعــدى في غالــب الأحيــان درجة الاســتمتاع الضيقة إلى درجة الاسـتفادة المباشـرة التي تحصل بتعرّفنا على عــادات ومعتقدات باقي الشــعوب.

تتمــيز الحكاية الشــعبية بشـكل عام، بعدة سـمات أساسـية بالمقارنــة مــع غيرهــا مــن الأشــكال التعبيرية الأخرى.

يمكن تحديد أهم هذه السمات من خلال ما يلي:

* تتمـيز الحكاية الشـعبية بالعراقة. بمعنى أنها ليسـت من ابتـكار لحظــة معروفة أو موقــف معروف.
* تنتقل الحكاية الشعبية بحرية من شخص لآخر.

لا يمكن لأحــد أن يزعم أن الفضل يعــود إليه وحده في أصالتها. بحيـث يكون هذا الانتقــال في الغالب الأعم عن طريــق الرواية الشــفهية. إنها تسـمع وتردد عــن طريق الروايــة الشــفهية بقدر ما تسـعف بــه ذاكرة الــراوي أو يرويها كما يســمعها. أو ربمــا يضيف إليهــا من عنده.

كمــا يذهــب البعــض الآخــر إلى أن الباحــث في هذا المجال، لا يسـتطيع أن يدرس الحكاية الشـعبية دون أن يعالج الأسـطورة. بحيث أصبحت الأساطير مادة خصبة من مــواد التجربــة الإنســانية. كمــا تميزت بعلــم قائم. تجلــى في الميتولوجيــا (علم الأســاطير). بحيــث تعد هذه المــادة، بمثابة المنبــع أو الأصل الذي تتفــرع عنه الحكاية الشــعبية[14]. كما حفلــت الحكاية الشـعبية بالألغاز منذ فجـر التاريخ الإنســاني. بــل إن هنــاك حكايــات عالمية، لا تــزال تــدور أحداثها حــول الألغاز لمعضــلات يطرحها العقــل البشــري. إن مــن بــين أشـهر حكايــات الألغاز، حكايــة أسـطورة أوديــب. وحكايــة الألغاز الــتي تميزت بهــا حكايــة الجاريــة «تــودد» باعتبارها حكاية شــهيرة وعجيبة. والشيء نفســه، مــيز حكاية «بنــت الصباغ». مما يجعــل حكاية الألغــاز تعيش بنفس الأسـلوب الذي حققت بــه الحكايات الشــعبية الأخرى مكانتهــا الممتازة بين فنون التعبــير الأدبي.

عناصر الحكاية الشعبية

تتمثــل عناصــر الحكايــة الشعبــية الأساســية في العناصر التاليــة: الموضوع أو الفكرة الرئيســة، والحدث، والبنــاء والحبكــة، والشــخصية، والأســلوب، والبيئــة الزمنيــة والمكانية. تشـكل الشـخصية عنصرا أساســيا في بنــاء الحكاية الشــعبية وشــرط أســاسي من شــروط نجاحهــا كما تقــدم الحكاية الشــعبية أنواعــا عديدة من الشــخصيات. تحمل الكثــير من الغــنى والتنوع. إنها تمثل «مجموعة من الصفات الاجتماعيــة و الخلقية والمزاجية و العقليــة والجســمية التي يتمــيز بها الشــخص. والتي تبدو بصــورة واضحة متمــيزة في علاقته مــع الناس»[15]. قصــد تفكيك هذه العناصر واســتجلائها، ســنعمل على تحدد بنيــة الحكايــات الثلاث (موضوع الدراســة).

بنية الحكايات الثلاث:

1) بنيــة الحكاية العربية وافق شــن طبقة «أوردها الميــداني في مجمع الأمثال»:

* قرار شخصية شن البحث عن امرأة ليتزوجها.
* سفره ولقاؤه برجل /شيخ في الطريق ومرافقته إلى بلده.
* أسئلة شن للرجل / الشيخ: (بنية اللغز)

- الســؤال الأول: هــل تحملــني أم أحملــك؟ اســتغراب الرجــل من الســؤال.
- السؤال الثاني: أترى هذا الزرع أكل أم لا؟
- السؤال الثالث: أترى صاحب هذا النعش حيا أم ميتا؟

* الوصول إلى بلدة الرجل / الشيخ. وإصرار هذا الأخير على نــزول شــن عنــده.
* قــص الشــيخ مــا حــدث لــه مع شــن علــى ابنتــه طبقــة. وشــرح هــذه الأخيرة أســئلة شــن.

- خروج الشيخ إلى شن وإجابته على أسئلته. ومعرفة شن بوجود ابنته طبقة وزواجه بها.
- عودة شن بزوجته إلى قومه. وإطلاقهم المثل (وافق شن طبقة).

2) بنية الحكاية المصرية (نقلا: نبيلة إبراهيم، أمنا الكبرى):

- طلب الابن من أبيه السماح له بالزواج. لكن موافقة الأب جاءت مشروطة بحل لغز (أعطى الأب للابن جنيها على أن يعود ومعه الجنيه وشاة ورطل من لحم ورطل من عظم.).
- سفر الابن ولقاؤه برجل/شيخ في الطريق ومرافقته إلى بلده.
- أسئلة الابن للرجل/الشيخ (بنية اللغز):

- السؤال الأول: تشيلني وألا أشيلك؟ استغراب الرجل من السؤال.
- السؤال الثاني: هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا؟
- السؤال الثالث: هل مات الرجل الذي بالنعش؟

- وصول الرجل/الشيخ إلى بيته. ومعرفة ابنته ما حدث معه وتفسيرها أسئلة الابن. وطلبها من أبيها الذهب لإحضار الابن.
- مساعدة الفتاة الابن على حل لغز أبيه. وشراؤها شاة بالجنيه. وانتظارها حتى كبرت، ومتاجرتها بها. حتى استطاعت شراء شاة أخرى ورطل من اللحم وآخر من العظم وبقي لديها جنيه.
- ذهاب الابن إلى أبيه بما طلبه منه. وسرور الأب لأن ابنه اكتسب الحكمة والمعرفة. وطلب منه الذهاب إلى الفتاة وخطبتها إلى أبيها.
- عودة الابن وقد تزوج من ابنة الشيخ.

3) بنية الحكاية السورية (البنت الذكية)

(نقلا عن: أحمد بسام ساعي، الحكايات الشعبية):

- طلب الابن من أبيه/الملك (بعد أمه) أن يزوجه. لكن الأب ربط زواج الابن بشرط حل لغزه (اشترى خروفا وطلب من ابنه أن يأتيه به خلال أربعين يوما يمشي على قوائمه ومعه خمسمائة قرش من ثمنه وثلاثة أوقيات من لحمه.
- سفر الابن والتقاؤه برجل/شيخ ومرافقته إياه.
- أسئلة الابن للرجل (بنية اللغز الأول):

- السؤال الأول: هل صاحب الجنازة ميت أم حي؟ استهجان الشيخ واستغرابه.
- السؤال الثاني: هل يأكل صاحب هذا الحقل قمحه أم لا؟
- السؤال الثالث: هل ينام الضيف عندكم في الخان أم تستضيفونه في البيت؟ (جواب الشيخ: إن الضيف ينام في الخان ثم افترقا).

- وصول الرجل/الشيخ إلى بيته. وإخبار ابنته بما حدث مع الشاب ولومها إياه. وشرحها أسئلة الشاب. ثم طلبت من أبيها إحضار الشاب إلى البيت. لكن الشاب اعتذر عن المجيء.
- أرسلت الفتاة للشاب مع أبيها أثنى عشر رغيفا وثماني بيضات وكأسا من اللبن. لكن الشيخ أكل منها في الطريق. فرفض الشاب أن يأخذها. وسأل الشيخ:
- أسئلة الشاب للرجل (بنية اللغز الثاني):

- هل السنة عندكم أحد عشر شهرا؟
- هل الأسبوع سبعة أيام؟
- هل القمر ناقص؟

- عودة الشيخ بالطعام ولوم ابنته إياه. وإعادتها ما نقص من الطعام. وقبل الشاب الطعام هذه المرة. وتلبيته دعوة الشيخ للنزول في بيته.
- معرفة الفتاة قصة الشاب وحلها لغز أبيه بأن جزت صوف الخروف وباعته بخمسمائة قرش ثم قطعت جزءا من أليته يعادل ثلاث أوقيات وعودة الشاب بها إلى أبيه.
- علم الأب/الملك أن هناك شخصا آخر وراء حل اللغز. ثم اعتراف الابن بقصة الفتاة. وطلب الأب منه أن يذهب إليها ويخطبها ويعود بها ليتزوجها.
- لقاء الفتاة مع الأب/الملك. واشتراطه عليها حل اللغز حتى يتزوجها ابنه.

* بنية اللغز الثاني : يجب أن تحملي وتلدي ويأتيني مولودك صباح غد يناديني (يا جدي).
* تنكر الفتاة بزي أمير العرب القوي الذي يخشاه الملك. وطلبها منه أن يفلح أرضا ويزرعها فتؤتي قمحا يدرسه ويطحنه ويخبزه لتأكل منه خبزا في الصباح.
* عجز الأب / الملك عن تحقيق ذلك. ومقارنة الفتاة شرطها بشرطه. ومعرفة الأب حقيقتها. فزوجها لابنه وتنازل لهما عن عرشه.

نرمز إلى كل حكاية من هذه الحكايات الثلاث بما يلي:

- الحكاية العربية القديمة ب: ح ـ ع،
- الحكاية المصرية ب: ح ـ م،
- الحكاية السورية ب: ح ـ س.

يتبين من خلال بنية كل حكاية من الحكايات الثلاث، وجود بنية حكائية عامة تجمع بين هذه الحكايات. سيتجلى لنا ذلك بشكل أكثر من خلال مقارنة جزئياتها.

مقارنة جزئيات الحكايات الثلاث

تتكون هذه البنية الحكائية العامة من بنى صغرى. تشكل هذه الأخيرة معمار الحكاية المحور: بنية الرغبة في الزواج، بنية اللغز، بنية الرحلة (السفر)، بنية فك اللغز، بنية تحقق الزواج. نقارن جزئيات (البنى الصغرى) لهذه الحكايات الثلاث من خلال الجدول التالي:

الحكاية السورية (ح ـ س)	الحكاية المصرية (ح ـ م)	الحكاية العربية (ح ـ ع)
طلب الزواج و اللغز	نفسه	عزم شن البحث عن امرأة
لغز الأب: الخروف	لغز الأب: الجنيه	ــــــ
السفر و اللقاء بالشيخ	نفسه	نفسه
س ١: سؤال الجنازة	س١: سؤال أتحملني	نفسه
س ٢: سؤال الحقل	س ٢: نفسه	نفسه
س ٣ : سؤال نوم الضيف	س ٣: سؤال الجنازة.	نفسه
أجوبة الابنة واعتذار الشاب	أجوبة الابنة ودعوة الشاب	نزول شن عند الشيخ
لغز الابنة: الطعام	ــــــ	أجوبة الابنة
إكمال الطعام وتلبية الشاب	ــــــ	ــــــ
حل الفتاة للغز الشاب	نفسه	ــــــ
إشارة الأب / الملك بخطبة الفتاة	نفسه	ــــــ
لغز الأب (الثاني): الطفل يتكلم	ــــــ	معرفة شن لطبقة وزواجها
لغز الفتاة (الثاني): الأرض	ــــــ	ــــــ
عجز الأب / الملك و الزواج.	الزواج	ــــــ
		عودته بزوجته وإطلاق المثل



2

يتبين من خلال مقارنة جزئيات الحكايات الثلاث، بأن هذا الحكايات الشعبية تلتقي من مواضع وتفترق في أخرى. بحيث تلتقي في أصول الحكاية وبنيتها العامة. لكونها تشترك في جوانب عدة: الأصول الأولى، التاريخ ،حركة التطور، تشعبها إلى حكايات صغرى ، ضياع بعض عناصرها، اكتساب عناصر جديدة ،تغير ترتيب جزئياتها.

حركة جزئيات الحكايات الثلاث:

يتألف النموذج الأول (ح ـ ع) من تسع جزئيات/حركات. أما النموذج (ح ـ م) فمن عشر حركات ،في حين يتكون النموذج الثالث من أربعة عشر حركة. نحددها كالتالي:

- يتفق النموذجان (ح - م وح - س) في الحركة الأولى: طلب الابن/الشاب من أبيه الزواج .وإن انفرد (ح ـ س) بسؤال أمه قبل أبيه .بينما يقرر شن في (ح ـ ع) بنفسه أن يبحث عن امرأة مثله ليتزوجها.
- يتفق النموذجان (ح - م وح - س) بطرح الأب اللغز على ابنه في (ح - م) يكون اللغز بأن يعطي الأب ولده جنيها. ويطلب منه أن يعود بعد مدة ومعه الجنيه وشاة ورطل من لحم ورطل من عظم.أما في (ح - س) ،فيعطيه خروفا ويطلب منه أن يأتيه به خلال أربعين يوما وهو يسير على قوائمه ومعه خمسمائة قرش وثلاث أوقيات من لحمه .تنعدم هذه الحركة في نموذج (ح -ع).
- تتفق النماذج الثلاث على بنية السفر والالتقاء بالكهل في الطريق ومرافقته.
- تتفق (ح - م) مع (ح - ع) في السؤال الأول الذي يطرحه الشاب على الشيخ. أتحملني أم أحملك؟ لكن ينعدم هذا السؤال في (ح - س).
- اتفاق النماذج الثلاث على مرهما بحقل قد أتى ثماره وإلقاء الشاب سؤاله الثاني على الشيخ حول الحقل مع اختلاف السؤال في كل حكاية. ترى هذا الزرع أكل أم لا ؟ (ح-ع) . هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا ؟ (ح - م) . هل يأكل صاحب هذا الحقل قمحه أم لا ؟ (ح - س) . وينفرد النموذج الأخير بورود هذا السؤال فيه بعد السؤال الثالث فيما يتعلق بالنموذجين الآخرين (سؤال الجنازة).
- اتفاق النماذج الثلاث على السؤال الثالث (وهو الأول في ح - س). أمات صاحب الجنازة أم ما زال حيا ؟
- اتفاق (ح - س) مع (ح - م) على انفصال الشاب عن الشيخ بعد وصولهما إلى بلدة الأخير.لكن نموذج (ح - س) يخلق من هذه المناسبة سؤاله الثالث الذي لم يطرحه بعد :هل ينام الضيف عندكم في الخان أم في البيت ؟ ثم نومه في الخان بناء على جواب الرجل له. أما في (ح-ع) فيصر على نزول شن عنده.
- تتفق النماذج الثلاث في قص الشيخ على ابنته ما حدث بينه وبين الشاب / شن واقتناع الشيخ بأجوبة ابنته.

* تطلب الفتاة من أبيها إحضار الشاب إلى بيته في النموذجين: (ح – م) و (ح – س). أما في نموذج (ح – ع)، فإن شن كان نزيلهما منذ البداية. وفي (ح – س) يعتذر الشاب عن المجيء، بينما يقبل الدعوة في (ح – م).

* انفراد نموذج (ح – س) عن النموذجين الآخرين بإرسال الفتاة طعاما إلى الشاب مع أبيها. وإنقاص الأب من الطعام في الطريق. ومعرفة الشاب لذلك واعتذاره عن قبول الطعام. فيطرح أسئلة جديدة وغريبة على الرجل (هل السنة عندكم أحد عشر شهرا ؟ هل الأسبوع سبعة أيام ؟ هل القمر ناقص ؟). ثم معرفة الفتاة بالأمر وإكمالها الطعام من جديد. وتقبل الشاب له هذه المرة. كما قبل دعوته إلى المنزل. بينما يخرج الرجل في النموذج (ح – ع) ويشرح له أسئلته الثلاثة.

* تتفق النماذج الثلاث على معرفة الشاب بوجود الفتاة عن طريق مقابلته لها في البيت في النموذجين: (ح – س) و (ح – م) ، ونتيجة لتقديره بأن هناك شخصا آخر وراء حل الرجل لأسئلته في (ح – ع).

* اتفاق النموذجين (ح – م) و (ح – س) في مساعدة الفتاة الشاب حل لغز أبيه. ففي (ح – م) تشتري الفتاة شاة بالجنيه. وتنتظر حتى تكبر. ثم تجز صوفها وتبيعه معها. وتشتري شاة أخرى صغيرة. وتتاجر حتى تحصل في النهاية على طلب الأب (شاة و رطل من لحم ورطل من عظم وجنيه). وفي (ح – س) تجز صوف الخروف وتبيعه بخمسمائة قرش ثم تقطع جزءا من إليته (ثلاث أوقيات).

* زواج شن في (ح – ع) ب (طبقة) ثم عودته إلى قومه وإطلاقهم المثل. أما في نموذج (ح – م) ، فيذهب الشاب إلى أبيه بما طلبه. ويسر أبوه لأن ولده اكتسب الحكمة. ثم يطلب منه أن يعود ليتزوج الفتاة. وفي (ح – س) يذهب الشاب أيضا إلى أبيه بما طلب. ويدرك الأب أن هناك شخصا وراء حل لغزه هو الفتاة. ثم يطلب منه أن يأتي بها إلى القصر ليتزوجها. وهنا ينتهي النموذجان (ح – ع) و (ح – م). لكن يستمر نموذج (ح – س).

* ينفرد نموذج (ح – س) بثلاث حركات أخرى. يطرح فيها الملك لغزا جديدا على الفتاة قبل أن يتزوجها ابنه. ثم تحتال الفتاة بتنكرها بزي أمير العرب القوي ذي السلطة الذي يخافه الملك. وتطرح عليه لغزا من جنس لغزه لا يمكن حله. وإبداء الملك عجزه من حل اللغز. ثم كشف الفتاة عن حقيقتها. ومقابلة لغزها مع لغزه. وسرور الملك وزواج الأمير بالفتاة. وتنازل الملك لهما عن عرشه.

بنية السؤال / اللغز في الحكايات الثلاث

تتفاوت صيغة السؤال الذي يطرحه شن في النموذج القديم و الشاب في النموذجين المصري و السوري حول الحقل من حيث اتصافه بالصدق المنطقي. ففي النموذج المصري، يسأل الشاب: هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا ؟ وتفسره الفتاة بقولها: هل هذا الفلاح حرث حقلا يؤجره ، فلا يعد ذلك حرثا حقيقيا. أم أنه حرث أرضا ملكا له. أما في النموذج السوري، فيكون السؤال: هل يأكل صاحب هذا الحقل قمحه أم لا ؟ وتفسيره: هل صاحب القمح مدين أم لا. فإن كان مدينا فسوف يدفع قمحه للدائن. أما في النموذج القديم، فيسأل شن: أترى هذا الزرع أكل أم لا؟ وتفسيره: هل باعه أهله فأكلوا ثمنه أم لا. يبدو أن سؤال النموذج القديم مع تفسيره أقرب إلى الصدق المنطقي الذي أشرنا إليه. لأن بنية السؤال في هذا النموذج، جدير بأن يلفت الانتباه و بالوقت نفسه كان تفسير السؤال جديرا بهذا السؤال وعلى مستواه من حيث القوة المنطقية و الفكرية. كما يقترب منه سؤال النموذج السوري لفظا ومعنى وإن اختلف تفسيره عنه بأنه يقصد معرفة ما إذا كان أهله قد باعوه فأكلوا ثمنه أم لا. أما بنية السؤال في النموذج المصري، فإنه وإن بدا منطقيا إلى حد ما، يبتعد عن النموذجين الآخرين معنى وأسلوبا ولاسيما النموذج القديم. بينما تقترب بنية سؤال النموذج السوري في أسلوبه من أسلوب سؤال النموذج القديم. مما يدفعنا

إلى القـول بـأن النمـوذج القديـم هـو الأصل. فيصبـح قريبـا للنمـوذج السـوري ،لولا وجـود قرائـن تـدل على عكـس ذلك. لكن علـى الرغم من ذلك ، فيمكن تسـجيل ملاحظتين أساسـيتين:

* إما أن النموذج المصري و النموذج السـوري أقدم وجودا من نمـوذج الحكايـة العربيـة . وقد عرفهمـا العرب قديما (مع حكايات أخرى) .فابتسـروا منها حكاياتهم قصد شـرح مثلهم (وافق شـن طبقة) .وخلق مناسبة أو قصة لـه كعادتهم في كثير مـن الأمثال.

* وإمـا أن أحـد البلديـن (مصـر وسـوريا) قـد أخذها البلد السـوري عن البلـد الآخر/ مصر. كمـا عرفا تأثر السـاحل السـوري بالموجات المصرية. بحيث لا يعقل أن تصـدر الحكايتان عن النمـوذج القديم منعزلة كل واحـدة منهما عن الأخـرى. لتحمل بعـد ذلك عناصر جديدة ومتشـابهة في الوقت نفسـه.

لنفترض جدلا أن المسـألة على شكل مثلث. وأن رأس المثلـث هو حكاية المثل القديم. يتفـرع عنه ضلعان. يمثل الأول الطريـق الذي سـلكه النموذج المصـري، فيما يمثل الثـاني الطريق الذي سـلكه النموذج السـوري. نبين ذلك من خلال خطاطة الافـتراض الأول:

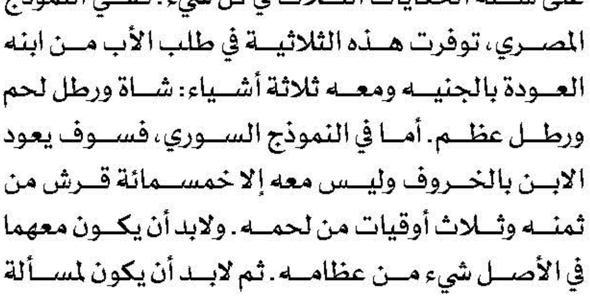


ولأن الطريقتـين مختلفتـان ولا تلتقيـان، فـلا بد أن تكون العناصـر الحديثة التي تكتسـبها الحكاية خلال كل منهما، تختلـف عن عنصر الحكايـة الأخرى. لم يحصل هذا في الحكايتـين الحديثتين. لوجـود عناصر مشـتركة فيهما غـير موجودة في حكايـة المثـل القديم. فلابـد إذن أن تكون الحكايـة المصرية قـد وصلت من حكاية النمـوذج القديم إلى ما هـي عليه عن طريـق الحكاية السـورية أو أن تكون الحكاية السـورية قـد وصلت مـن النمـوذج القديم عن طريق النموذج المصري. حتى اجتمعـت في النموذجين هذه العناصـر الجديـدة المتشـابهة. إن هـذا ما يؤكـد وصول الحكاية السـورية عـن طريـق الحكايـة المصرية. بدليل وجود جزئيـة في الحكاية المصرية غير موجـودة في الحكاية السـورية. ولكننا نراهـا في حكاية النمـوذج القديم. وذلك مـن خـلال سـؤال: أتحملـني أم أحملـك؟ لكن مـن جهة أخـرى، نلاحظ أن الحكاية السـورية أقـرب إلى الكمال من الحكايـة المصريـة. سـواء أكان ذلك من حيـث معقولية لغـز الأب. باعتبـاره لغـزا أم مـن حيث معقولية سـؤال الحقـل/ القمـح. أو مـن حيـث أن جزئيـة الطعـام أكثر انطباقا على حكاية المثل من أسـئلة الشـاب. هذا إلى جانب عنصـر التفرد الذي تحدثنـا عن وجـوده في خاتمة الحكاية السـورية. مما يمنحها شـيئا مـن الأصالة. ولعـل هذا ما يقودنا إلى التأكيد على أن النموذجين الحديثين «السـوري و المصـري»، أقـدم وجود مـن النمـوذج القديم. بمعنى أن الأصـل الأول للنمـاذج الثـلاث يقـع في رأس هـرم ثلاثي الأوجه. يسـبق عصر المثـل «العصـر الجاهلي». وينحدر منه علـى ثلاثة أضـلاع في وقـت واحد: النمـوذج القديم من ناحية و السـوري مـن ناحية ثانية والمصـري من ناحية ثالثـة. وفي هذا كثير مـن الدلالة على الزمـن الذي يمكن أن تعود إليه الحكاية وهي في شـكل قريب من شـكلها الأخير الذي بـين أيدينا. كمـا يعطينا صـورة عن المـدى الطويل الذي يمكـن أن تقطعـه الحكايـة حاملة معهـا كثيرا من العناصـر التي كانـت تحتضنها منـذ ولادتها.

بنية التشابه والاختلاف

إن التشـابه بـين النموذجـين الحديثـين أوضح منه بينهمـا و النمـوذج القديـم. ففـي كليهما يطلـب الابن مـن والـده السـماح لـه بالـزواج. فيطـرح عليـه الأب لغـزه (وهـو متشـابه في النموذجـين). ويسـافر الابن ويحـل اللغـز. ثم يعـود إلى أبيـه ، فيسـمح له بالـزواج. ويطلب منـه أن يعود ليحضـر فتاته ويتزوجهـا. ولا نجد هـذه المقدمة والخاتمـة في النمـوذج القديـم. وإن انفرد نمـوذج (ح - س) بعنصر متفـرد. تجلـى في الخاتمة التي كان مـن الممكـن الاسـتغناء عنهـا دون أن يمـس ذلـك ببنيـة الحكايـة. لكنها تتفـرد بشيء مـن الأصالة. جعل بعـض الباحثين إلى كونهـا جزءا أصليا مـن الحكاية [16]. أو

ربما كانت حكاية فرعية قائمة بذاتها. ثم إلى الحكاية الإطار لكن الجزئية التي سبقتها «إرسال الفتاة الطعام للشاب ونقصانه وأسئلته الغريبة للرجل حول أشهر السنة وأيام الأسبوع والقمر، الخ...» هذه الجزئية التي نعتبرها صلب الحكاية ومرتكزا أساسيا لها، تجعلنا نظن أن الخاتمة هي من صلب الحكاية أيضا. إن جزئية الطعام في الحكاية السورية، وتلك الطريقة التي يطرح بها اللغز «إرسال الفتاة للشاب ثمانية أرغفة و اثنتي عشرة بيضة وكأسا من اللبن» والطريقة في الإجابة على اللغز: «هل السنة عندكم أحد عشر شهرا والأسبوع سبعة أيام والقمر ناقص». كل هذا يصلح للمثل الذي ارتبط بالنموذج القديم: وافق شن طبقة. أكثر مما تصلح له حكاية المثل العربي نفسه. ففي حكاية المثل، يكتفي شن بطرح ثلاثة أسئلة على الشيخ/الرجل. لا يستطيع هذا الأخير فهمها إلا بعد أن تشرحها له الفتاة. أما في جزئيات الطعام، فالعلاقة مباشرة بين الشاب والفتاة. وليس في المسألة سؤال غامض تشرحه الفتاة. بل هناك ما هو أدق من السؤال: مجرد إرسال الفتاة للطعام بطريقة خاصة يفهمها الشاب. ويجيب عنها بالطريقة نفسها. وكأنهما بذلك «الشاب والفتاة» هما اللذان عناهما المثل الشعبي المعروف: «قدرة ولقت غطاها». فكأن أحدهما القدر و الثاني غطاؤها لتوافقهما في التفكير. وهذا أشد بروزا في هذه الجزئية منه في أسئلة شن للشيخ وإجابة الفتاة عليها. لعل هذا ما يرجح قدم النموذج السوري وأصالة جزئياته. وأنه أقدم من الناحية التاريخية من حكاية المثل العربي. ولا يستبعد أن يكون الميداني أو الشرقي ابن القطامي الذي اسند إليه الميداني الحكاية إليه، قد عرفا هذه الحكاية، ثم اكتفيا منها بهذا الجزء الذي أورده الميداني. أو أن الحكاية قد فقدت (في بيئتهما) جزئية الطعام هذه نتيجة البعد المكاني (وربما الزمني أيضا) لمصدر الحكاية. وإن احتفظت بهذه الجزئية في بيئة أخرى (ح - س). وهذا الأمر كثير الوقوع في الحكايات الشعبية. بحيث تحتفظ بجزئيات تفقدها مثيلتها في مكان آخر. على حين تحتفظ تلك بجزئيات أخرى وتفقد ما احتفظت به الأولى [17]. أما من ناحية أخرى، فإن الحكاية المصرية قد فقدت اللغز الموجود في الحكاية السورية. إذ أن الأب يعطي ابنه جنيها، ويكتفي بأن يطلب منه أن يعود إليه بعد مدة بالجنيه ومعه شاة ورطل من لحم. وليس هذا باللغز الذي يطرح. إذ باستطاعة الابن إجابة طلب أبيه بعمل تجاري بسيط. كما فعلت الفتاة فعلا في النهاية. وإقرار الأب بعد ذلك بأن ابنه قد اكتسب الحكمة، يبدو تافها هنا. أما الحكاية السورية، فقد حافظت على عنصر اللغز. إذ كان طلب الأب أن يأتيه ابنه بالخروف ماشيا. ومعه خمسمائة قرش من ثمنه وثلاث أوقيات من لحمه. مما يتطلب إعمال الذهن للوصول إلى فكرة بيع صوف الخروف بخمسمائة قرش واقتطاع جزء من إليته. وهذا يخول لنا وضع النموذج السوري في مرتبة أقرب إلى الأصل من مرتبة النموذج المصري. وفي مقابل ذلك، يدفعنا وجود (رطل عظم) مع طلب الأب في النموذج المصري إضافة إلى العناصر الأخرى، إلى ترجيح أن العظم موجود في الأصل القديم جريا على سنة الحكايات الثلاث في كل شيء. ففي النموذج المصري، توفرت هذه الثلاثية في طلب الأب من ابنه العودة بالجنيه ومعه ثلاثة أشياء: شاة ورطل لحم ورطل عظم. أما في النموذج السوري، فسوف يعود الابن بالخروف وليس معه إلا خمسمائة قرش من ثمنه وثلاث أوقيات من لحمه. ولابد أن يكون معهما في الأصل شيء من عظامه. ثم لابد أن يكون لمسألة العظام هذه حل ما عند الفتاة. وربما في قرني الخروف أو أظلافه أو شيء من هذا القبيل. لكن لا يفوتنا أن نشير إلى أن الشيء الثالث هنا ربما كان الخروف نفسه. على اعتبار أن الأب اشترط فيه أيضا أن يعود وهو (يمشي على قوائمه) وبهذا فلا حاجة إلى إثبات وجود (رطل العظم) في الأصل. وإن كان الرأي الأول هو الأرجح. بهذا تكون خطاطة الافتراض الثاني على الشكل التالي:



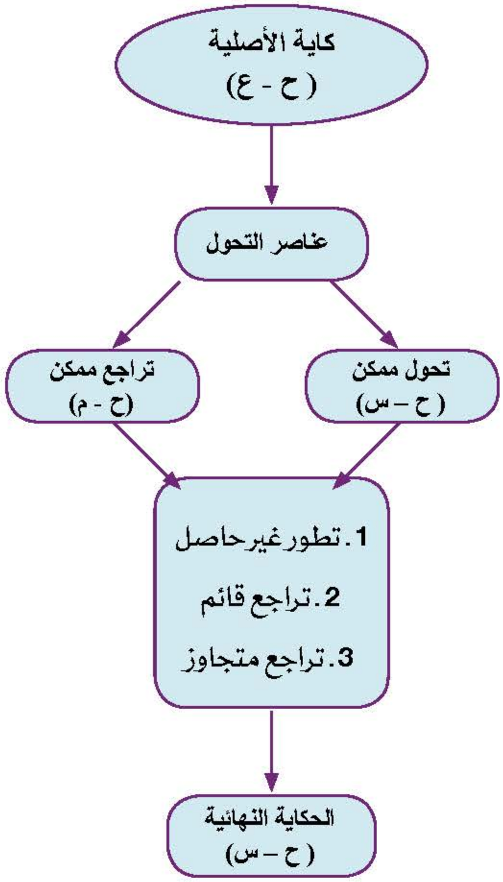
الحكاية الشعبية، بين الأصل والفرع

إن الطريــق الــتي قطعتها هــذه الحكاية الشــعبية في ســيرها الطويل، جعلتهــا تعرف مجموعة مــن التحولات و التغيــيرات. ســواء على مســتوى صيغ تداولهــا أو على مســتوى بنيتها اللغوية. بحيث يمكن تلخيــص أهم هذه التطــورات فيما يلي:

أ. إذا اعتبرنــا حكايــة المثل (وافق شــن طبقــة) أقدم نموذج حي ومــدون بين أيدينا لهذه الحكايــة ــ وهو كذلك الآن ــ لأمكننا أن نلاحــظ أولا دخول الملوك إلى النموذجين الحديثــين (المصري و الســوري). إذ أصبح الأب العادي في حكايــة المثل العــربي ملكا في الحكاية الســورية و الشــاب أميرا. ونحن نعــرف الميل الفطري عند الشــعوب لأن يجعل من أبطــال حكاياتــه أمــراء أبناء ملــوك. بل لابــد للملك مــن أن يتنازل لابنــه عن العــرش في نهايــة الحكاية حتى يحقق البطــل ذروة الأمل في خيال الشــعب الذي يســتمع إلى الحكاية. وفي النموذج الســوري يبدأ الشاب باستشارة أمــه بقضيــة زواجه. ولا نجد هــذه الحركــة في النموذجين الأخيريــن. وربما فرضها المجتمع الســوري علــى حكايته لإظهار عادة لجوء الشــاب الســوري إلى أمه أولا حين يفكر بالــزواج. وإن كانــت الكلمــة الأخــيرة في ذلك لــلأب. لكن يخلو النموذج الســوري من الســؤال الأول الــذي نراه لدى النموذجــين الآخريــن «أتحملني أم أحملك». ولا شــك إن هذا عائد إلى نســيان الراوي الســوري الذي حــاول أن يرأب الصــدع بين ذلك. لتكون ثلاثة أســئلة. كمــا هو مفروض في الحكايــات والمعتقــدات الشــرقية (ثلاثــة، ســبعة، أربعــون،...) لذلــك ابتكر الســؤال الثالث الــذي انفرد به عــن النموذجــين الآخريــن «هل ينــام الضيــف عندكم في الخــان أم في البيت ؟» إنه ســؤال بســيط من الســهل على الشــعب العادي ابتكاره. لكنه ليس كالســؤال الأول: «أتحملــني أم أحملــك ؟» الــذي يتضمــن بلاغــة عالية نشــك في مقدرة الإنســان العادي على أن يــأتي بمثلها. لولا أننــا نعرف مــدى التفوق الــذي يمكن أن يصل إليــه أفراد شــعب معين في نتاجهم الفولكلوري المشترك. وفي أسلوب هذا الســؤال الموجز البليــغ دلالة لغوية بينــة على أصول حضاريــة قديمــة و عميــق مــن الفــترة الجاهليــة. ففي ســوريا ما زال النــاس يقولون عــن الأســبوع أنه (ثمانية أيــام) وإن كانــوا (في الحقيقــة) يعلمون أنه ســبعة أيام. ولكن لســانهم درج منذ القديم على القــول «جمعة تمن تيــام». بمعــنى أســبوع كامل. حــين يــودون التأكيد على فترة الأســبوع. ففي حكاية النموذج السوري، ترســل الفتاة ثمانية أرغفة للشــاب. فيأكل أبوها واحدا منها في الطريق. وحين يصل. يســأله الشــاب «هل الأســبوع ســبعة أيام عندكــم؟». وكأن المفروض أن يكون الأســبوع ثمانية أيام. وربما كان في هذا إشــارة إلى الأصــول القديمة لهذا الاعتقاد (ومــن ثم لهــذه الجزئية)[18].

ب. نلاحــظ كذلــك أن الحكايــة جعلــت من ــــ أمير العــرب ــــ رجلا يرتعــد منه الملك خوفــا وفزعــا. ولا تدلنا هــذه الجزئية على عــودة الحكايــة إلى تلك العصــور التي كانت الملــوك تخاف فيها رؤســاء القبائل. بقدر ما تدلنا على مدى التطور الــذي أصاب عناصر الحكايــة. إذ من المرجح أن الملــك في هــذه الحكاية، ليــس إلا زعيما أو شــيخ قبيلة أو شــيئا من هــذا القبيــل. يمكــن أن يخشى أمــير العرب. لأن أحــداث الحكايــة تتطلــب منــه ذلــك. فقــد جعلت الحكايات الشــعبية من الملك أحيانا مرجعــا في كل صغيرة أو كبــيرة تقع في مملكته. فإذا أراد الســلطان أن يعرف ســر الرســم الجديد (رســم فلتانة) الذي فرضه الحشاشــون على الموتى، فيجــب أن يراجع الملك نفســه في ذلك (حكاية فلتانــة). وإذا شــك الــوالي بغــلام صغيريقــف على باب الســراي ليبيع الكعك، فليــس هناك مــن يراجعه لمعرفة ســر الغلام ســوى الملك الــخ... لكن لــو بحثنــا (في نموذج واحد منها) عن الجزئيات التي يشــترك فيهــا مع حكايات أخرى (وليكن النموذج الســوري مثلا) لوجدنــا عدة منها. لأن الجزئيــة المعروفــة التي يطلــب فيها الابن مــن والديه الــزواج ثم الجزئية الــتي تتحدث عن طرح لغــز الأب على ولــده ليزوجه (وما أكثرها في الحكايات الشــعبية)، وكذلك الجزئيــة التي تتحدث عــن خــروج الابن والتقائــه برفيق الطريق (الشــيخ)، ثم طــرح الألغاز المتعددة مــن الابن أو من الفتــاة، وأخيرا طلــب الأب من ابنه إحضــار زوجه من بلدهــا وفرضه لغزا جديــدا، ثم تنــازل الملك عــن العرش لولــده، كلها جزئيــات تتردد كثــيرا في الحكايات الشــعبية العربية بالصــورة نفســها وأحيانا في صور أخــرى مختلفة بعض الشيء. نبــين أهم التحــولات الممكنة الــتي عرفتها

هذه الحكاية الشعبية بين الأصل والفرع من خلال الخطاطة التالية:



تركيب واستنتاجات:

على الرغم من الإشارات التي حددناها من خلال هذه المقارنة المرتبطة بأصل الحكاية الشعبية وفرعها. وكذا التشابه و الاختلاف بين الحكايات الثلاث (موضوع الدراسة)، فإنه يتعذر على الباحث في الفولكلور والحكاية الشعبية الجزم بشكل قاطع في هذا الشأن. نظرا لكثرة الثغر وتعدد المزالق. فربما كان في مصر رواية أخرى للحكاية التي أوردتها الباحثة نبيلة إبراهيم. أكثر كمالا وأظهر أصولا. مما يقلب هذا الدراسة رأسا على عقب. كما أننا لا نجزم بأن الحكاية السورية خالية من نموذج آخر لهذه الحكاية أكثر كمالا. لم ينس فيه الراوي سؤال صاحب الجنازة أو أية حركة أخرى يمكن أن تكون الحكاية الشعبية قد فقدتها في النموذج الذي وصلنا. لكن مهما يكن، فقد حاولنا في هذه الدراسة تقديم نموذج. يمكن أن ينطبق على أية أمثلة أخرى من الحكاية الشعبية. تتوفر فيها الملاحظات الأصولية والتطورية التي سجلناها أو بعض هذه الملاحظات. وعلى ذلك، تبقى دراستنا للحكاية الشعبية، عبارة عن محاولة للنبش في التراث الشعبي. قصد ضبط مصادره وأصوله. دون أن نستطيع في كثير من الأحيان وضع اليد على حقيقة الحكايات الشعبية وماهيتها.

ملحق الحكايات الثلاث

1) حكاية وافق شن طبقة:

قَالَ الشرقي بن القطامي: كان رجل من دُهاة العرب وعُقَلائهم يُقَال له شَنٌّ، فَقَالَ: والله لأَطُوفَنَّ حتى أجد امرأة مثلي أتزوجها، فبينما هو في بعض مَسِيرَه إذ وافقه رَجُلٌ في الطريق، فسأله شَنٌّ: أين تريد؟ فَقَالَ: موضعَ، كذا، يريد القرية التي يَقْصِدها شَنٌّ، فوافقه، حتى [إذا] أخذا في مسيرهما قَالَ له شَنٌّ: أتَحْمِلُنِي أم أحْمِلُكَ؟ فَقَالَ له الرجل: ياجاهل أنا راكب وأنت راكب، فكيف أحملك أو تحملني؟ فسكتَ عنه شَنٌّ وسارا حتى إذا قَرُبا من القرية إذا بِزَرع قد استَحْصَد، فَقَالَ شَنٌّ: أترى هذا الزرع أكِلَ أم لاَ؟ فَقَالَ له الرجل: يا جاهل ترى نَبْتاً مُسْتَحْصِداً فتقول أكِلَ أم لاَ؟ فسكَتَ عنه شن حتى إذا دخلاَ القرية لَقِيَتْهما جِنَازة فَقَالَ شن: أترى صاحبَ هذا النّعْشِ حياً أو ميتاً؟ فَقَالَ له الرجل: ما رأيتُ أجْهَلَ منك، ترى جِنَازة تسأل عنها أمَيْتٌ صاحبُها أم حي؟ فسكت عنه شَن، وأراد مُفارقته، فأبى الرجل أن يتركه حتى يصير به إلى منزله فمضى معه، فكان للرجل بنت يُقَال لها طَبقة فلما دخل عليها أبوها سألته عن ضَيفه، فأخبرها بمرافقته إياه، وشكا إليها جَهْلَه، وحدثها بحديثه، فَقَالَت: ياأبت، ما هذا بجاهل، أما قوله «أتحملني أم أحملك» فأراد أتحدثني أم أحَدِّثك حتى نقطع طريقنا وأما قوله «أترى هذا الزرع أكِلَ أم لاَ» فأراد هَلْ باعه أهله فأكلوا ثمنه أم لاَ، وأما قوله في الجنازة فأراد هل ترك عَقِباً يَحْيا بهم ذكرهُ أم لاَ. فخرج الرجل فَقَعد مع شَنٌّ فحادثه ساعة، ثم قَالَ أتحبُّ أن أفسِّرَ لك ما سألتني عنه؟ قَالَ: نعم فَسِّرَهُ، ففَسَّرَهُ،

قَالَ شن: ما هذا من كلامك فأخبرني عن صاحبه، قَالَ: ابنة لي، فَخَطَبها إليه، فزوَّجه إياها، وحملها إلى أهله، فلما رأوْها قَالَوا: وافَقَ شَنٌّ طَبَقَة، فذهبت مثلاً.

(عن: الميداني، مجمع الأمثال: 2، 321).

2) حكاية النموذج المصري.

تحكي حكاية شعبية مصرية أن الابن طلب من أبيه أن يتزوج. ووافق الأب على تلبية رغبة الابن إذا استطاع أن يجتاز بنجاح تجربة فرضها عليه. وهي أن يتسلم منه جنيها واحدا، ثم يخرج ليقضي مدة من الزمن خارج بيته. يعود بعدها إلى أبيه بالجنيه وبشاة وبرطل من لحم ورطل من عظم. فإذا عاد بهذه الأشياء، زوجه أبوه. وإلا فإن رغبته لن تتحقق. وخرج الابن ومعه الجنيه. فقابل كهلا في الطريق وتصاحبا. وفجأة سأله الابن «تشيلني وإلا شيلك». وفوجئ الشيخ بغرابة السؤال ورد عليه قائلا: «إن أنت حملتني جعلتني سخرية للناس، وإن أنا حملتك فلن تتحمل كهولتي ثقلك»، فلم يرد عليه الابن وسار معه خطوات أخرى. فأبصر حقلا مزدهرا يعمل فيه فلاح، فسأل الابن: «هل هذا الفلاح حرث حقله أم لم يحرثه؟»، وتعجب الكهل مرة أخرى وأجابه: «ألم تر بعينك أن الحقل مخضرا؟» فلم يرد عليه الابن واستمر في السير معه. فقابلا نعشا فسأله: «هل مات الرجل الذي بالنعش أم لم يمت؟»، ولم يستطع الكهل أن يتحمل هذه الأسئلة الغريبة وترك الابن وانصرف، ولما رجع الكهل إلى ابنته بدا عليه التفكير في أمر هذا الشاب. وعرفت الابنة ما حدث، وردت على أبيها قائلة أن هذا الشاب حكيم، ولابد أن يخرج ليبحث عنه ويحضره إلى بيته. ثم أخذت تفسر له أسئلته. فقالت له أنه يعني بالسؤال الأول: هل تقص علي حكاية أم أقص أنا عليك؟ كما يعني بالسؤال الثاني هل هذا الفلاح حرث حقلا يؤجره، فلا يعد ذلك حرثا حقيقيا، أم أنه قد حرث أرضا ملكا له. أما السؤال الثالث، فمعناه هل هذا الميت مات وخلف ذرية، أم مات دون نسل فتكون قد انقطعت سلسلة نسبه. وخرج الكهل وعاد بالابن وأتى به إلى ابنته التي عرفت منه سر خروجه من عند أبيه. وأخذت تعمل معه الحيلة في أن تلبي رغبة الأب. وأخذت منه الجنيه،



3

واشترت شاة، وانتظرت حتى كبرت الشاة وباعتها بعد أن جزت صوفها. ثم باعت الصوف كما حصلت على مكسب من الشاة. واستطاعت عن طريق التجارة أن تشتري شاة أخرى صغيرة ورطلا من اللحم وآخر من العظم، ثم أن تحتفظ في النهاية بالجنيه. وعاد الابن بهذه الأشياء إلى الأب. فعرف أنه قد اكتسب الحكمة والمعرفة. وبذلك يمكنه أن يستقل ويتزوج، على أنه طلب منه أن يرجع إلى الفتاة ويخطبها من أبيها، لأنهما معا يمكنهما أن يخوضا معركة الحياة بنجاح.

(عن: نبيلة إبراهيم، أمنا الكبرى، الفنون الشعبية، مصر، عدد 8، 1996).

3) الحكاية السورية (البنت الذكية):

كان يا ما كان يا مستمعين الكلام كان في يوم من ذلك الأيام. ملك عنده ولد. وكبر الولد حتى أصبح شابا، ورأى كل رفاقه وأترابه وقد تزوجوا. فأتى أمه يطلب منها أن تزوجه أسوة بهم. وطلبت منه الأم أن يكلم أباه في الموضوع. فقال أنه يخجل أن يصارحه

بنفســه، وأنه يرجو أن تقوم هي بهــذه المهمة. أتت الأم إلى زوجها الملــك، وفاتحته بالأمــر. فطلب ولده إليه. وســأله عما يريــد. فقــال أنه يريــد أن يخطــب. فقــال الملك أنه سيشــترط عليه شــرطا قبل أن يزوجه. ثم طلــب منه أن يحضــر خروفا لهــذه الغاية. ذهب الولــد في الحال فاحضر خروفــا وعــاد به إلى أبيــه. وقال: ما شــرطك يــا أبي؟ قال الملك: قبــل أن تــتزوج يجب أن تبيــع هذا الخــروف وتأتي بخمســمائة قرش من ثمنــه. وبثلاث أوقيــات من لحمه، وتأتي بــه وهو يمشي علــى قوائمه. فإذا اســتطعت القيام بذلــك زوجتــك، وإلا فلا. وقــد أمهلتك أربعــين يوما.

ذهب الولــد إلى أمه فطلــب منها أن تمــلأ له (خرجا) من المــال، وهيــأ نفســه، وأســرج حصانه، وأخــذ معه الخروف. ثم بدأ ســفره. وبينما هو في ســيره شــاهد شيخا على حصانه، فســأله عن وجهته، فقال: إنني أســير باتجاه بلدي (وســمى له اســما). وأنت أين تريد؟ فقال الشاب: هكــذا إلى حيــث لا أعــرف. فترافقــا، وســارا معــا. وبعد حين أشــرفا على بلدة. فشــاهدا جنازة والناس يســيرون وراءها. فقال الشــاب للشــيخ: هل صاحب هــذه الجنازة حي أم ميــت؟ فالتفت إليه الشــيخ مســتهجنا ســؤاله. وقــال: ألا ترى أنهــم يأخذونه إلى المقبرة. فاعتذر الشــاب من الشــيخ. وقال: أنــا مخطئ. تابع الاثنان ســيرهما حتى أصبحا خارج البلدة. فشــاهدا حقلا مزروعــا بالقمح وقد أتى أكله. فســأل الشــاب الشــيخ: هل يأكل صاحب هذا البســتان قمحــه أم لا؟ اســتهجن الشــيخ ســؤاله للمرة الثانيــة. ونظر إليه شــزرا وهــو يقول: ألا تــرى القمح وقد أشــرف على الحصــاد، فكيــف لا يأكلــه صاحبــه، ومم تخــاف عليه بعــد الآن. فاعتــذر الشــاب منه مــرة ثانية وتابعــا ســيرهما. وبعــد قليــل وصــلا إلى بلــدة قريبــة. فدخلاها وســارا فيهــا. ثم قال الشــيخ: لقــد وصلت إلى بيتي فاســمح لي بالذهــاب الآن. فقال الشــاب: هل ينام الضيــف عندكــم في الخــان أم يســتضيفونه في البيت؟ فقال: بــل في الخان. ثم افترقا، وســار الشــاب حتى وصل إلى الخــان، فنزل عنــده، ورحب بــه (الخانــجي) وقدم له ولحصانــه وخروفه الطعام والشــراب والمبيــت، ثم نام في فراشــه لينال قســطا من الراحة. أما الشــيخ فقد ذهب إلى بيتــه ونــام. وفي الصبــاح جاءت إليــه ابنته وســألته عــن الغريب الــذي كان يرافقه. فقــال: لا أعرفــه. ولكنه ســألني عندما رأينــا جنازة عمــا إذا كان صاحــب الجنازة حيــا أم ميتــا، فأجبته بأنه ميــت طبعا، وبعد قليــل رأينا حقل قمح يوشــك أن يؤكل. فســألني عــن صاحبه أيأكل قمحه أم لا؟ فاســتهجنت ســؤاله الأول، إذ ما يخشى على القمــح بعــد أن آن أوان حصــاده. لامت الفتــاة أباها على ســوء إجاباتــه، وقالت لــه: عندما ســألك ســؤاله الأولى كان قصــده أن يعرف هل ترك الميــت وراءه أولاد أم لا، فإن كان قــد تــرك أولادا فهــو كالــحي وإلا فهو ميــت. أما عن ســؤال القمح فقد كان قصــده أن يعــرف إن كان صاحبه مدينــا أم لا. فــإن كان مدينــا لأحد فســوف يدفع قمحه له. وإلا ســيأكله هــو. أدرك الشــيخ أن ابنتــه قد فطنت للســؤالين. علــى حــين غفل هــو عنهمــا. ثم قالــت له: وماذا جــرى بعد ذلك؟ فقــال: عندما افترقنا ســألني عما إذا كان الضيــف ينــام في البيــت أم في الخــان. فأجبته: في الخان. لامــت الفتاة أباها مــرة أخرى. وقالــت: كان يعني ســؤاله أن تدعوه إلى بيتــك. ولكنك لم تــدرك المغزى من ســؤاله. هز الشــيخ برأســه معجبا بحســن تفكير ابنته، ثم قــال لهــا: مــا العمــل الآن؟ فقالت: يجــب أن تذهب إليه الآن وتدعــوه للنوم عندك. ذهب الشــيخ إلى الخان، ودخل على الشــاب، فســلم عليه ثم طلب منه أن يذهب للنوم عنده. فاعتذر الشــاب قائلا: أولــم تقل أن الضيوف ينامــون عندكــم في الخان؟ وعاد الشــيخ إلى بيتــه، وقال لابنتــه: ألم أقل لــك أنه لن يــأتي؟ فأجابتــه: إن ذلك من عدم نباهتك، والآن ســأعد لــك اثنى عشــر رغيفا وثماني بيضــات وكأســا مــن اللــبن لتأخذها لــه فيــأكل. ولكن إيــاك أن ينقــص شيء منها علــى الطريق. حمل الشــيخ مــا أعدته ابنته، وســار إلى الخان. وفي الطريــق ــ والنفس دنيــة ــ مد يــده إلى البيضات، فــأكل إحداهــن، كما أكل رغيفا، وشــرب شــيئا من اللبن. وعندما وصــل إلى الخان دخل على الشــاب وســلم عليه وقــدم له الطعــام. فنظر الشــاب إليه. ثم قــال له:

– يا شيخي.

– نعم.

– هل السنة عندكم احد عشر شهرا؟

– بل اثنا عشر.

– هل الأسبوع عندكم سبعة أيام ؟

– بل ثمانية.

– وهل قمركم ناقص ؟ إنني لا آكل من طعامكم شيئا.

ألح الشيخ على الشاب بأن يقبل ما أحضره له، ولكن الشاب امتنع ورفض أن يتناول منها شيئا. فعاد الشيخ إلى داره وحكى لابنته ما جرى معه. فنظرت البنت إلى الطعام فوجدته ناقصا، وعرفت أنه أكل بعضه. فطلبت منه أن يحضر لها بيضة ورغيفا وكأسا آخر من اللبن. فأحضر ما طلبت، ثم قالت: خذ الطعام اليه الآن وسيقبله. وادعه للنوم عندنا غدا. ذهب الشيخ بما حمل للشاب، وقدمه له، فشكره، وتقبل ما أحضره، وأكل منه. ثم دعاه الشيخ للنزول عنده في الغد، فقبل بذلك أيضا. وفي الصباح جاء الشيخ إلى الشاب. ورافقه إلى بيته، وأخذ الخروف معه. وهناك تعرف الشاب على الفتاة. وسألته هذه عن الخروف الذي معه. فقال لها: انه طلب الزواج من أبيه فاشترط عليه شروطه الثلاثة، ورواها للفتاة. فقالت له: هذا شيء سهل وبسيط. اطرح هذا الخروف أرضا وامسكه قليلا ريثما انتهي منه. فطرح الشاب خروفه على الأرض وأمسكه من قوائمه. فأتت الفتاة بسكين وقطعت قسما من إليته يساوي حوالي ثلاث أوقيات، ثم أحضرت مقصا كبيرا وجزت صوف الخروف، وأخيرا طلبت من الشاب أن ينزل إلى السوق ويبيع الصوف. فباعه هذا بخمسمائة قرش. ثم أعطته ما قطعته من إلية الخروف، وطلبت منه أن يقدم ذلك لأبيه. عاد الشاب مسرعا فأسرج حصانه وحمل أغراضه وسار عائدا إلى أبيه. وهناك قدم له الخروف وهو يسير على أربع مع ثلاث أوقيات من إليته وخمسمائة قرش ثمن صوفه.

أدرك الملك أن هذا التدبير ليس من بنات أفكار ولده. فسأله عمن أشار عليه بذلك. فادعى بذلك لنفسه. ولكن الأب أصر على معرفة صاحب الرأي. فلم يجد الفتى بدا من الاعتراف له بأنها ابنة فلان الشيخ في البلد الفلاني. وأمر الملك ابنه أن يعود على الفور ويخطب الفتاة ويعقد عليها ويعود بها حالا. عاد الفتى



4

إلى الشيخ وطلب منه يد ابنته. فقبل الرجل به، وعقد عليها في اليوم نفسه. ثم عاد بها إلى أبيه. وهناك جليت عروسا، وأبرزت للملك فاستقبلها بجفاوة. ثم دعاها إلى الجلوس وقال لها:

– يا بنيتي.

– نعم.

– ستتزوجين اليوم.

– إن شاء الله.

– يجب أن تحملي وتلدي ويأتيني ولدك غدا يناديني (يا جدي).

سكتت الفتاة، وانصرف الملك، وتركها حائرة في أمرها وفيما يجب أن تفعله حيال هذا الشرط الغريب الذي فرضه عليها الزواجها من ولده. وأخيرا قررت أن تبدأ العمل. فذهبت إلى حصانها وأسرجته وركبته، وخرجت به إلى البادية. إلى أن وصلت مضرب خيام يسكنها العرب. فترجلت هناك. واستقبلها أمير العرب ورحب بها قائلا: (أهلا بالزينة). فاتحت الفتاة الأمير بما تريده قائلة:

أيهـا الأمـير العظيـم، إن وقتي ضيق جـدا، وكل مـا أرجوه أن تبادلـني اللبـاس لليلة واحدة فقط. عجـب الأمير لهذا الطلب الغريب، وأنـذر الفتاة بأنه يرجـو أن لا تكون هازئة بـه. ولكن الفتـاة أكدت له جديـة الأمر. فلم يكـن منه إلا أن أعطاها ثيابه فلبسـتها وتركت عنده ثيابها، ثم أسـرج لها جـواده الضخـم الأصيل. فركبتـه، وراحـت تنهب به الأرض باتجـاه قصر الملك. شـاهد الملك ووزيره من شـرفة القصـر غبارا يرتفع مـن بعيد. فقال الوزيـر، أن هذا الغبار لا يثـيره إلا حصان فـلان أمير العـرب الكبير. فـالله أعلم بماذا يريد بقدومـه إلينا يا ملك الزمان. ارتـاع الملك لقول وزيـره لا روع الله مخلوقا – وقال: هـل تراه يريد أن يغزونا؟ ثم عـاد إلى عرشـه.. ونزل الوزير إلى سـاحة القصر بانتظار القادم. وحين وصل الأمير اسـتقبله الوزير وحياه. فسـأله عـن الملك. فأجاب: إنـه في القصر، فطلـب أن يدعوه إليه. وراح الوزيـر إلى الملـك يدعوه لمقابلـة أمير العـرب. ولكن الملـك أجاب بـأن يحضر الأمـير إليه. وتكـرر الطلب وتكرر جـواب الملك. فصعـدت الفتـاة إلى القصـر وحيت الملك وحياها تحيـة الملـوك. ودعاها إلى الجلوس فجلسـت، ثم قال: مـاذا يريد الأمير منا وقد زارنا دون أن ينذرنا لنسـتعد لاسـتقباله؟ فقالت الفتاة: أترى إلى الأرض الشرقية تلك؟ قال: نعم. قالـت: فإنني أريد منـك أن تفلحها وتزرعها، فتـوتي قمحا، فتدرسـه وتطحنه وتخـبزه، فـآكل منه خبزا في الصبـاح. دهـش الملك لهـذا الطلب وأجاب: حسـنا، سـنفلحها ونزرعها، ولكن كيف تؤتي أكلهـا في ليلة واحدة. فقالـت الفتـاة: كيف تطلـب اذن من (كنتـك) أن تتزوج وتحمل وتلـد في ليلة واحدة ويناديك ولدهـا في صباح اليوم التـالي: (ياجـدي)؟ حينئذ عـرف الملك الفتاة وقـال لها: هـذا ما أريـده لابني، فتـاة أكثر منـه مهارة وذكاء لترشـده وتعينه سـاعة الشـدة. ثم أعلـن زواج ابنه علـى الفتاة، وأعـادت الفتـاة لأمير العرب لباسـه مـع هديـة ثمينة. وتـوج الملك ابنـه على العـرش قائلا له: لـن أخاف عليك بعـد اليوم ما دامت عنـدك هذه الزوجة. وعـاش الملك إلى جانب ابنـه وزوجته يتعاونـون علـى إدارة الدولة والأمة.

(عن: أحمد بسام ساعي، الحكايات الشعبية في اللاذقية).

الهوامش

1 – نصار (حسين)، الشعر الشعبي العربي، ط1، منشورات اقرأ، مصر، 1980، الصفحة: 112.

2 – صالح (أحمد رشدي)، الفنون الشعبيـة، ط1، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1961، الصفحة: 82.

3 – أوشاطر (مصطفى)، المرجعية الثقافية لمفهوم مصطلح الأدب الشعبي، لفظا ودلالة، مجلة: الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 5، 1996، الصفحة: 127.

4 – الجوهري (محمد) علم الفولكلور: المفاهيم والنظريات والمناهج ، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، 2012 ، الصفحة: 216 .

5 – قاسم (سيزا)، بناء الرواية، ط1 ، دار التنوير ، بيروت ، 1985، الصفحة : 6.

6 – سيزر دومينيغيز وآخرون، تقديم الأدب المقارن، ترجمة: فؤاد عبد المطلب، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت)، العدد 451، غشت 2017، الصفحة: 54.

7 – René Wellek , the name and nature of comparative literature, university press, 1971,p: 37 .

8 – (علوش سعيد) ، مدارس الأدب المقارن، ط 1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987، الصفحة: 112.

9 – درويش (أحمد)، نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، الصفحة: 91.

10 – إبراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 2000، الصفحة: 157.

11 – نقلا عن:
Gustave Le Bon, La Civilisation des Arabes, Paris, Editions de Fontaine au – Ray, 1984. Page : 102

12 – إبراهيم (نبيلة)، الإنسان والكون في التعبير الشعبي، ط1، المكتبة الأكاديمية، مصر ، 2009، الصفحة: 15.

13 – خورشيد (فاروق)، أديب الأسطورة عند العرب، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، العدد 284، غشت، 2002، الصفحة : 98.

14 – ذهبي (محمود) الأدب الشعبـي العربي: مفهومه،



ألفاظ الأطعمة والأشربة في الشرق الجزائري

- دراسة في ضوء اللسانيات الجغرافية -

د. إبراهيم براهمي، كاتب من الجزائر

اتجه الدرس اللساني المعاصر إلى دراسة الواقع اللغوي، وما يرتبط به من ظواهر تتعلق بالممارسات اللغوية للفرد المعاصر؛ في وعيه وإدراكه بماضيه وحاضره، أو في تفاعله مع محيطه الاجتماعي، ولأجل هذا القصد كان انفتاح النسق اللساني على مختلف الأنساق المعرفية تفاعلا إيجابيا أخذا وعطاء؛ وهو ما زاد من أهمية هذا العلم والحاجة إليه في حل المشكلات المعرفية التي تصادف الفرد في حياته اليومية.

ومن صور هذا الانفتاح تعالق اللسانيات بالجغرافيا الذي يتوخى من خلاله الدارس اللساني الكشف عن أثر البيئة الجغرافية في التباين اللغوي بين الأفراد، وما ينتج عن ذلك من فروق لغوية على صعيد الاستعمال اللغوي «صوتا، وصرفا، وتركيبا، ومعجما»؛ وما يتولد عن ذلك من تحول اللغات إلى لهجات أهم ما يميزها اختلاف العادات اللغوية في نطق الألفاظ بالتصرف في بنائها

وتركيبها من موطن إلى موطن، ومن إقليم إلى آخر. وهكذا نلاحظ «اتصال علم اللغة الحديث بعلم الجغرافيا اتصالا وثيقا، وقد اقتبس علم اللغة منذ أكثر من نصف قرن مضى طرائق علم الجغرافيا؛ ليضع حدودا لغوية للهجات المختلفة، في خرائط تبين معالم كل لهجة، وتفرق بين لهجة وأخرى، ولا تختلف هذه الخرائط عن خرائط الجغرافيا إلا في أن ما يدون عليها ظواهر لغوية، تطلع القارئ على أدق الفروق في الأصوات والمفردات، بين اللغات المختلفة واللهجات المتباينة»[1].

ولا يخفى في هذا السياق ما لتباعد اللغات أو تقاربها جغرافيا من أثر في التفاعل والمثاقفة بينهما؛ بل إن الحدود الجغرافية الطبيعية التي يصطنعها الإنسان من قديم الزمان تتهاوى في أحيان كثيرة أمام التمدد اللغوي الطبيعي، وتصبح الحدود اللغوية للمجتمعات الإنسانية هي المعيار الأساس لبناء الكيانات السياسية والاقتصادية.

انطلاقا من هذه القوانين وسواها التي تحكم علاقة اللغة بالجغرافيا تتأسس نظرتنا لموضوع هذه الدراسة التي تروم تقصي الخصوصية اللغوية للفرد الجزائري ضمن إقليمه المحلي الخاص، وفي إطاره الجغرافي الوطني أو الإقليمي؛ وذلك بالسعي إلى بناء أطالس لغوية لمختلف الألفاظ اللغوية التي يستعملها الجزائري في حياته العامة؛ واستكشاف أهم ما يميز هذه الألفاظ من سمات لسانية، والبحث في أصولها؛ وفي صلتها باللغة الفصحى، وفي مدى تأثر اللغات الأم للجزائريين وتفاعلها مع الوافد من اللغات مع ما شهده الجزائري في سيرورته التاريخية، كل ذلك من أجل الوقوف على تفسير لميزات هذه الألفاظ وارتباطها العضوي بالمكان والإنسان؛ حتى غدت سمة للإنسان الجزائري يوسم بها لغويا بين شعوب المعمورة.

ومن أجل استكشاف هذه الجوانب كلها فقد جاءت الدراسة في؛ مقدمة وخمسة مباحث؛ أوضحت في المبحث الأول ماهية اللسانيات الجغرافية ومجالات اشتغالها، وفي المبحث الثاني منزلة ألفاظ الأطعمة والأشربة في التراث اللغوي العربي والمغاربي، وفي المبحث الثالث وصف المجال الجغرافي للدراسة، وفي المبحث الرابع جانب من ألفاظ الأطعمة المستعملة في عامية الشرق الجزائري وتأصيل دلالاتها اللغوية والاجتماعية، وفي المبحث الخامس جانب من الأشربة الشائعة في الشرق الجزائري. ثم خاتمة متضمنة لأهم النتائج المتوصل إليها.

اللسانيات الجغرافية؛ المصطلح والوظيفة

ظهرت اللسانيات الجغرافية «géographie linguistique»[2] كأحد أنساق الدرس اللغوي التطبيقي المعاصر البارزة؛ وقد كان اللساني فرديناند دي سوسير «Ferdinand De Saussure-1912م» سباقا في الإشارة إلى إبراز أهمية هذا الاتجاه اللساني ومجالاته المعرفية؛ وذلك ما أوضحه بقوله: «إن من يباشر مسألة علاقة الظاهرة الألسنية بالمكان يخرج من مجال الألسنية الداخلية، ويدخل في مجال الألسنية الخارجية. وإن أول ما يسترعي انتباه من يدرس اللغات إنما هو، وما يظهر من فروق لغوية بمجرد أن يمر المرء من بلد إلى آخر أو حتى من منطقة إلى أخرى في البلد الواحد. ولئن كانت الاختلافات اللغوية الناجمة عن الزمان غالبا ما تغيب عن الملاحظ فإن الاختلافات بين مكان وآخر تبرز مباشرة للعيان. وحتى البدائيون (المتوحشون) من الناس يدركونها بفضل اتصالهم بقبائل أخرى ذات ألسن متغايرة ومقارنتاهم لغتهم بلغتهم. بل إن هذه المقارنة بالذات هي التي تجعل شعبا من الشعوب يتفطن إلى أن له لسانا خاصا»[3].

وقد ورد مصطلح جغرافيا اللسانية «géolinguistique»[4] كصيغة مختزلة عن الجغرافيا اللسانية أو الجغرافيا اللغوية «linguistique géographie» لتعبر عن دراسة الفروق المحلية أو الإقليمية الخاصة بلغة ما، وهي التي تحدد اختلافات اللغات وفروقاتها في الخرائط الجغرافية[5].

وعرفـه كل مــن «اوزالــد ديكــرو» و«جــان مــاري سشــافير» في قاموســهما الموسوعي الجديــد لعلــوم اللســان بكونــه: العلــم الــذي يــراد بــه معرفــة حــدود الظواهــر اللغويــة ســواء أكانــت ظواهــر صوتيــة أم ظواهــر تتعلــق باســتعمال الألفــاظ، وذلــك بوضــع مصــور لغــوي (أطلــس لغــوي) يبــين المناطــق اللغويــة والجــزر اللغويــة[6].

أمــا فيمــا يخــص هــذا اللــون مــن الدراســة اللغويــة في الــتراث العــربي؛ فيذهــب بعــض الدارســين العــرب المعاصريــن إلى (أن مــن يــدرس النشــأة الأولى للنحــو العــربي يجــد بوضــوح أن بــذور اللســانيات الجغرافيــة قــد بــدأ الأخــذ بهــا منــذ أن بــدأ الخليــل بــن أحمــد بوضــع نظريــة العامــل علــى أســس اللغــات أو اللهجــات الــتي عدهــا نقيــة آنــذاك، وقــد تكــون البــذرة الأخــرى لهــذا العلــم تكمــن في الاندمــاج في مجتمــع البصــرة والكوفــة ثــم بغــداد بــين العــرب وغــير العــرب، وبــين الفقهــاء والنحــاة والمفســرين والفلاســفة والكلاميــين مــن العــرب وغيرهــم، فتكونــت بذلــك إحــدى أهــم الأســس الــتي أثــرت في توجيــه الــدرس اللغــوي وفقــا للتفاعــل بــين العلمــاء ورغبــة كل واحــد منهــم في التأثــير في غــيره بحكــم تخصصــه. أمــا العامــل الثالــث الــذي يعــد بمثابــة بــذرة رئيســة في تكويــن هــذا العلــم فهــي المــد العــربي الإســلامي خــارج حــدود شــبه الجزيــرة العربيــة واعتنــاق أصحــاب الحضــارات الأخــرى للفكــر الإســلامي)[7].

وقــد تعــزز في زماننــا الاهتمــام بهــذا الاتجــاه اللســاني؛ ولا ســيما في الشــق المتعلــق باللهجــات وتوزيعهــا وانتشــارها، واختلافاتهــا اللغويــة، وفي علاقتهــا باللغــات الإنســانية الفصحى/المعيــار، وممــا يســتتبع ذلــك العنايــة ببنــاء الأطالــس الجغرافيــة اللغويــة، وإنشــاء معجمــات متنوعــة لألفــاظ الحيــاة العامــة للمجتمعــات الإنســانية؛ لتتعــدى وظيفــة هــذه المعجمــات مجــرد حصــر الألفــاظ إلى بيــان طبيعــة اســتعمال الألفــاظ؛ لتعكــس اللغــة بذلــك الملامــح الخاصــة للمجموعــات البشــرية المختلفــة.

واللهجــات حبلــى في تكوينهــا البنيــوي وبعدهــا التــداولي الاســتعمالي؛ فتجــود لدارســها بشــتى المعــارف الحياتيــة، وتعطيــه رؤيــة الأفــراد والمجتمعــات وطريقــة تفكيرهــا؛ وحــتى تكــون أبحاثنــا اللســانية العلميــة مســايرة للحركــة العالميــة، وذات قيمــة موضوعيــة؛ فعليهــا أن تواكــب ســيرورة الحركــة الاجتماعيــة فتنقــل التصــورات اللغويــة الممارســة في مــاضي الأفــراد وحاضرهــم بالبحــث التطبيقــي الميــداني الــذي لا يســتصغر مــن الظواهــر اللغويــة الاجتماعيــة شــيئا قــلَّ شــأنها أو عــلا صيتهــا في واقــع النــاس، وهــو الــدأب الــذي لــم يســلكه أجدادنــا - للأســف الشــديد - في أغلــب الحــالات، فاكتفــوا بالروايــة الشــفوية في رصــد الظواهــر ونقــل تجاربهــم ومعارفهــم، فضــاع جانــب كبــير مــن كنوزهــم المعرفيــة، ولــم يبــق مــن إرثهــم المعنــوي إلا النــزر اليســير الــذي لا يغــني كثــيرا الدارســين اليــوم في أبحاثهــم الاجتماعيــة والإنســانية.

منزلة ألفاظ الأطعمة والأشربة في التراث اللغوي

حســبنا مــن أهميــة هــذا الجانــب مــن الــدرس اللغــوي؛ أن ألفــاظ الحيــاة العامــة كانــت أساســا متينــا في تكويــن صــرح الــدرس المعجــمي في الــتراث اللغــوي العــربي؛ ففــي ظــل الحضــارة الإســلامية اتســع نطــاق العنايــة بهــا ليشــمل مختلــف مجــالات الحيــاة العربيــة، وتجــاوزت دائــرة الاهتمــام بهــذه الألفــاظ علمــاء اللغــة إلى علمــاء البلاغــة، والرحــلات والتاريــخ والجغرافيــا، والطــب والصيدلــة، والأصــول والفقــه وســواهم. وتــأتي ألفــاظ الأطعمــة والأشــربة في صــدارة اهتمــام الدارســين اللغويــين العــرب القــدامى[8]؛ فقــد خصــت بمباحــث وفصــول مطولــة ضمــن مؤلفاتهــم[9]؛ لتوفــر مــادة لغويــة ثريــة ومتنوعــة؛ تعكــس تنــوع عاداتهــم وأذواقهــم في المــأكل والمشــرب، وتكشــف عــن التطــور اللغــوي والثقــافي الحاصــل في أبنيــة هــذه الألفــاظ ودلالتهــا لا ســيما بعــد احتكاكهــم بالشــعوب الإســلامية.

وقــد شــاعت في الــتراث العــربي تســميات الأطعمــة والأشــربة بحســب أنواعهــا، وأحوالهــا، وأوقاتهــا، وأذواقهــا؛ «فهنــاك: المأدبــة، والوليمــة، والعقيقــة، والوكــيرة، والخُــرس، والقِــرَى، والتحفــة، والوضيمــة،

والإفطار، والفطور، والسحور، والغداء، والعشاء، والوقيعة»[10]، وإطلاق هذه التسميات في المنظور اللساني التداولي السياقي يصور أحوال المعاش المختلفة من نحو؛ اليسر والترف أو العسر والضيق في العيش، أو حالة الندرة والقلة أو الرخاء والسعة في المأكل والمشرب، ثم إن شيوع هذه التسميات من جانب آخر يرسم صورة حقيقة عن طبيعة هذا المجتمع في جانبه الجغرافي بدوا كانوا أم حضرا؛ ولكل منهما طريقته وأسلوبه في المأكل والمشرب من حيث الشدة واللين. وتجسد أخيرا ما تجود به بيئة المجتمع من خيرات؛ من حبوب، وبقول، وخضر، وفواكه، ورطب وألبان. ونجد في تتبع ألفاظ الأطعمة والأشربة في ظل الحضارة العربية الإسلامية علاقة أكيدة في الاستطباب والوقاية بها من الأمراض، «وقد جعلوا لأطعمتهم وأشربتهم أوزانا محدودة، وأوقات معلومة»[11].

وإذا نظرنا في التراث اللغوي ضمن الحيز الجغرافي المغاربي نجد التنامي اللغوي لألفاظ الأطعمة والأشربة وتطورها في ظل الحضارة الإسلامية؛ وهو ما يصور لنا جانبا من طبيعة ثقافة المأكل والمشرب في المجتمع المغاربي القديم حيث «نجد أنه لم يغفل جانب الطبخ وأولى لهذا الباب أهمية كبيرة، فأبدع سكان المغرب العربي فيه؛ فاهتموا بأنواع الأطعمة التي تطبخ واستعملوا اللحوم بمختلف أنواعها، واهتموا بأساليب حفظها ونقلها إلى مختلف الأماكن، وادخلوا المطيبات التي تدخل في طبخ الأطعمة كالملح والزعفران وغيرها من المطيبات التي تضفي على الطعام نكهة مميزة، أما الحلويات والمعجنات فشكلت قسما آخر من المطبخ المغربي. كما اهتموا بصناعة الأشربة بمختلف أنواعها»[12].

ولا يفوتنا في هذا السياق الإشارة إلى أحد المصنفات العلمية القيمة في التراث المغاربي التي نقلت لنا ألفاظ الأطعمة والأشربة؛ وهي الرحلة المشهورة بـ« تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» للرحالة المغاربي» ابن بطوطة (1325م - 1377م)»[13]، حيث ظهر غنى هذه الرحلة بهذا الجانب من الألفاظ، لكونه يمس جانبا يتكرر ذكره كثيرا في رحلات ابن بطوطة؛ فهو يمس حاجة ضرورية للإنسان لاستمراره في الحياة، كما أن الشعوب التي شملتها الرحلة تختلف عاداتها في الأكل والشرب، والمأكول والمشروب، وقد بينت الرحلة «الأثر اللغوي لتلك المفردات وإسهامها في الكشف عن التطور المستمر للغة العربية في جانب الألفاظ والمعاني، فهي تكشف عن عدد وفير من الألفاظ العربية المولدة، أو الدخيلة على العربية من إحدى لغات البلاد التي تحدث عنها ابن بطوطة، كما أنها تكشف عن معانٍ جديدة عبر عنها في الرحلة بألفاظ عربية»[14]، وما يهمنا في ألفاظ الأطعمة والأشربة التي ذكرت في هذه الرحلة تلك التي ترتبط بالمغرب العربي؛ فكثير من التسميات السائدة إلى اليوم تعود إلى تلك الحقبة؛ وإلى حقب أسبق عنها زمانيا.

ومع هذه الأهمية البالغة التي يمكن أن تمثلها ألفاظ الأطعمة والأشربة للدارس اللغوي وغيره؛ فيمكن النظر اليوم إليها بوصفها تعبيرا عن مستوى الرقي الثقافي والاجتماعي الذي بلغه إنسان هذه المنطقة في مساره التاريخي، مع ما تعاقب من دول وإمارات في حيزه الجغرافي، لتكشف عن تطور نظامه الغذائي للإنسان وعلاقتها بالتغذية، والطب، والأطباق الشعبية، والقضايا الثقافية والعرقية وسواها. فلم تحظ هذه الألفاظ بدراسات علمية جادة مرتكزة على الأسس المنهجية العلمية المعاصرة مثل؛ الإحصاء، والمقارنة، والتأثيل (البحث في أصل الكلمة وجذورها). إذا استثنينا عددا قليلا من الأبحاث الجادة؛ وهي في أغلبها فصول ضمن كتب جامعة أو مقالات علمية محكمة[15].

من هنا بدا لي طرح التساؤل عن هذا الموضوع وجيها، والحاجة الماسة إليه أكيدة؛ ومن ذلك: هل هناك ثراء وتنوع في السجل اللغوي لهذا النمط من الألفاظ في الاستعمال المحلي؟، وما أصول ألفاظ الأطعمة والأشربة في منطقة الشرق الجزائري؟ وما علاقة هذه الألفاظ باللغة العربية الفصحى؟، وما هي الدلالات اللغوية والاجتماعية لهذه الألفاظ في

الاستعمال المحلي؟ وأخيرا أي أهمية يمكن أن تمثلها ألفاظ الأطعمة والأشربة في دراسة واقعنا اللغوي؟

يذهب أستاذنا «د. عبد الكريم عوفي» إلى أن: العامية الجزائرية مزدانة بالألفاظ والمصطلحات الدالة على الأطعمة وما يتعلق بها مما ورثناه عن أسلافنا، وفي الوقت نفسه تزاحمها جملة من المصطلحات المولدة التي تقتضيها ضرورة الحياة اليومية من جهة، والألفاظ الحضارية التي تقذف بها المدنية المعاصرة يوميا من جهة ثانية، إن احتفاظ عاميتنا بهذا الموروث المصطلحي من فصيح العربية، كالثريدة والعصيدة والزريقة، والقلية، والقديد، والوليمة، والشواء، والخليع، والرغيدة، والهريسة، والمزيت، والكفتة، وغيرها من مئات الألفاظ التي تدور على ألسنة أفراد الأسر كل يوم مما ولد حديثا للحاجة الاجتماعية، كالمحمر، والبنان، والطمينة، والمحجوبة، والمحشي، والشخشوخة، والجاري، والطاجين، والبوراك، والمتوبة ...الخ. هذه الألفاظ وغيرها دليل ثراء لغتنا، ومؤشر يفرض علينا إيقاف السيل الجارف من المفاهيم الحضارية والعلمية التي تفد علينا من الغرب ولها نظائر في لغتنا اليومية مما له صلة بالفصحى[16].

المجال الجغرافي للدراسة

إن دراسة ألفاظ الأطعمة والأشربة في منطقة الشرق الجزائري يعني في واقع الحال الحديث عن رسم أطلس لغوي لمجال جغرافي واسع، يشمل أكثر من خمسة عشر محافظة (ولاية) يمتد من البحر شمالا إلى مشارف أعماق الصحراء جنوبا، ومن الحدود مع الجمهورية التونسية الشقيقة شرقا إلى محافظات وسط الجزائر غربا؛ إقليم يتربع على مساحة واسعة تتنوع فيه طبائع الأفراد وخصائصهم الاجتماعية والإثنية، كما تتنوع تضاريسه الطبيعية من وهاد وسهول وهضاب؛ يجود كل منها بخيراته الطبيعية التي تنافس غيرها؛ ويمكن أن نميز في هذا السياق بين ثلاثة أقاليم طبيعية:

إقليم الصحراء: يتكون هذا الإقليم من محافظة بسكرة، وجانب من جنوب محافظتي خنشلة وتبسة، وجانب من شمال محافظة الوادي؛ وتتصف هذه المنطقة بألفاظ الأطعمة والأشربة التي تزخر بها البيئة الصحراوية، مثل التمر ومشتقاته؛ وتكثر في مواسم محددة مثل أوائل فصل الخريف إلا أن أساليب الحفظ والتصبير التي دأب عليها إنسان هذه المنطقة وأبدعها منذ قديم الزمان تجعل من أطعمته وأشربته متوفرة في مختلف أوقات السنة.

إقليم الهضاب: يتكون هذا الإقليم من عدة محافظات تقع في الهضاب العليا، ويتصف هذا القسم بشساعة مساحته وتنوع تضاريسه من وهاد وسهول وهضاب وجبال عالية، وتنوع الغطاء النباتي للمنطقة مما يسمح بوفرة خيرات الطبيعة النباتية والحيوانية؛ التي تجود على الإنسان بما لذ وطاب ليصنع منها إنسان المنطقة أطعمته وأشربته المتنوعة. ومن أهم المحافظات (الولايات) المشكلة لهذا الإقليم: سوق أهراس، وتبسة، وقالمة، وقسنطينة، وميلة، وباتنة، وسطيف، برج بوعريرج، أم البواقي، وخنشلة.

إقليم الساحل: يتكون هذا الإقليم من عدة محافظات ساحلية تطل على البحر الأبيض المتوسط؛ وتتصف بعامل مشترك جامع بينها هو اعتمادها الأساس على ما يجود به البحر من خيرات إلى جانب سهولها الخصبة طوال العام؛ لكثرة مجاري المياه، وخصوبة الأراضي. ومن أهم المحافظات المشكلة لهذا القسم: الطارف، عنابة، سكيكدة، جيجل.

ومع شساعة إقليم الشرق الجزائري إلا أن الخصائص اللغوية المتقاربة لألفاظ الحياة الاجتماعية العامة تظل عنصرا جامعا في أغلب الأحيان، إلا ما ندر؛ وهو ما نلمسه في بعض الفروق الواضحة في مستويات النظام اللغوي للتعبير اللهجي المحلي (المستوى الصوتي بالأخص).

إن التعمير المبكر للإنسان لهذا المجال الجغرافي منذ أقدم الحقب التاريخية أعطى للمكان

حضوره الاجتماعي وزخمه الثقافي المقترن بالطبيعة المشبعة بالثروات المتعددة (لا سيما ثروات النبات، والحيوان)؛ وهو ما حقق الوفرة في المأكل والمشرب؛ وانعكس في ثراء تسميات المطبوخ والمشروب وتنوعها؛ هذه التسميات التي نجدها في جانبها اللغوي الاثنوغرافي والفلكلوري مرتبطة بضروب من التفكير اللغوي لتعبر عن عادات وتقاليد المجتمع المحلي بالشرق الجزائري ومناسباته المختلفة من نحو: الأعياد الدينية، والأفراح والمسرات والأعراس، أو في الأعياد الطقوسية المرتبطة بالطبيعة ومظاهرها المختلفة مثل: رأس السنة، وقدوم الربيع، أو مواسم الحصاد والزرع (التويزة)، أو أطعمة الاستسقاء ونزول الأمطار (الزردة) وسواها. فلكل هذه المواقف التواصلية الاجتماعية المهمة ما يناسبها من أطعمة ومشروبات؛ لها تسمياتها المخصوصة المعبرة عنها.

والبحث في الأصول اللغوية لهذه الألفاظ ودلالتها يكشف للدارس عن طبيعة المجتمع المحلي بهذه البيئة الجغرافية، وما تجود به من خيرات يرتبط كل منها بموسم معين، وعلى هذا الأساس فهناك أطعمة وأشربة كثيرة يكثر شيوعها وتحضيرها في أوقات معينة لارتباطها بمواسم معينة؛ لتقل في مواسم أخرى. سواء تعلق الأمر بالخضر أو الفواكه (من مثل: مواسم جني القمح، أو الشعير، أو الزيتون، أو جمع عسل النحل) أو غيرها.

أما جذور هذه الألفاظ فمنها ما يعود إلى اللغات الأم للجزائريين (الأمازيغية والعربية) وهو الغالب الأعم؛ ومنها ما هو واقع تحت تأثير من الوافد التركي أو ما تركه الاستعمار الفرنسي في الماضي القريب من أثر مباشر في بعض التسميات المحدودة.

واعتقد -كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين- إلى أن (الحقيقة الغائبة عن كثير من الناس في مجتمعنا وفي مجتمعات عربية أخرى - ولا سيما خاصة الخاصة من أهل العربية - هي أن ألفاظا ومصطلحات كثيرة تخص مجالات الحياة اليومية للفرد بما فيها ألفاظ الأطعمة والأشربة ذات أصول عربية فصيحة، فهي إما أنها مستعملة استعمالا فصيحا كما وردت على ألسنة العرب الأقحاح وروتها كتب اللغة ومعجماتها، وإما أن تطورا ما من التطورات التي تصيب اللغة قد أصابها فوقع فيها انحراف لكنه لم يبعدها عن أصلها الفصيح وبقيت تؤدي وظيفتها الأصلية بالدلالة نفسها، أو أنها تطورت دلاليا من مجال إلى مجال آخر لحاجة مستعمليها ولظروف المجتمع الذي استعملت فيه، لأن اللغة -كما ذكرنا- كالكائن الحي تتطور وتتغير كما يتطور الفرد المستعمل لها في ذات المجتمع) [17].

فعلينا إذا أن نعيد القراءة في مدى قرب كثير من ألفاظ الأطعمة والأشربة من العربية الفصحى، والتي قد يحملها الذي يجهلها على أنها من غير الفصيح وأنها بعيدة كل البعد عن جذورها الأصيلة. وهذا ما يحملنا على الدعوة إلى التأسيس لأطلس لغوي لمثل هذه الألفاظ؛ وفي المبحثين التاليين سأعكف على أعطاء نماذج لألفاظ الأطعمة والأشربة هي في جانب كبير منها من العامي الفصيح.

تأصيل بعض ألفاظ الأطعمة ودلالاتها اللغوية والاجتماعية

جانب من ألفاظ الأطعمة :

تشتهر منطقة الشرق الجزائري بسجل لغوي يتصف بالثراء بأبنية ألفاظ الأطعمة والأشربة وتنوع حقولها الدلالية؛ وقد تطور هذا السجل، وتنامى مع مرور الأيام وتعاقب الأحوال؛ احتفظ بأصالة الماضي وعبق الحاضر، ليعكس لنا هذا السجل اللغوي طبيعة المأكولات والمشروبات التي اشتهرت بها المنطقة في الماضي والحاضر، والتي تتنوع بتنوع المناسبات والأعياد، يكشف عما يتمتع به إنسان المنطقة من ذوق رفيع، ويصور تفنن أنامل المرأة في الطبخ وإعداد الحلويات والمشروبات؛ ويكشف عن حسن تدبيرها في مواكبة سيرورة الحياة اليومية؛ وما تجود به الطبيعة من خضر وفواكه موسمية؛ تتمتع بها المنطقة طوال السنة. وسأحاول فما يأتي عرض بعض هذه الألفاظ وما تتصف به من دلالات لغوية واجتماعية:



2

1) الشخشوخة

لفظ لأكلة شعبية مشهورة في الشرق الجزائري، تطبخ في المناسبات كالأعراس والأعياد، وهي عبارة عجينة من القمح اللين والماء والملح. وللشخشوخة أنواع؛ ومن ذلك: شخشوخة الظفر، وشخشوخة الفول، وشخشوخة الفرماس، والشخشوخة المورقة، والشخشوخة الرزام، والشخشوخة الحامضة، وشخشوخة الشواط، وشخشوخة الرفيس. وتشتهر منطقة قالمة في هذه الأنواع بـ:

- **شخشوخة الظفر**: دقيق وماء وملح تخلط لتكون عجينة طرية تخبز كالكسرة وبعدما تطهى تقطع مستطيلات ثم تقطع بالظفر مربعات صغيرة وتفور ثم تقدم مع المرق.
- **شخشوخة الفول**: فول مفور يضاف إليه شخشوخة الظفر، وتكثر هذه الأكلة في موسم جني الفول في منتصف الربيع.

2) الخبز[18]:

لفظ لطعام رئيس في عموم الجزائر؛ وفي التعبير اللهجي المحلي نستعمل لفظة مرادفة لها «الكسرة» ومن ألفاظ أصنافه المشهورة: كسرة الدار، كسرة المطبقة، كسرة الرخساس، كسرة المطلوعة، وكسرة الشعير (وتسميها بعض المناطق الرغدة)[19]، كسرة الشحمة، كسرة الرقاق، كسرة الملال (كانت في الماضي: وتطهى في الرماد الذي أخمدت ناره لتوها).

3) السفنج أو الفطاير[20]:

لفظ لأكلة تحضر بخلط الدقيق والملح والخميرة والماء الدافئ؛ ويترك الخليط للاختمار مدة، ثم يقسم إلى كويرات صغيرة تخبز وتقلى ثم تغمز في العسل، تقدم هذه الأكلة كفطور في الصباح، ويبتهج الأطفال بتناولها في الجلسات الأسرية.

4) الكسكسي:

لفظ لطعام رئيس في منطقة الشرق الجزائري؛ وقد أشار بعض الدارسين إلى أن هذا اللفظ «الكسكسو» (هو طعام أهل المغرب العربي من طرابلس الغرب إلى المغرب؛ قال التازي: يبدو أن ابن بطوطة أول من استعمل هذا اللفظ بهذه الصيغة «الكسكسو»، لكن الحقيقة أن ابن بطوطة لم يكن هو أول من استعمل ذلك اللفظ، بل إن ابن رزين التجيبي في القرن السابع الهجري (في حدود 640هـ) قد ذكر ذلك الطعام باسم» الكسكسو»؛ وفصل طريقة طبخه وأنواعه المتعددة)[21].

وإذا كان الكسكسى له هذا التاريخ الطويل في شمال إفريقيا؛ حتى جعله بعضهم علامة في حياتهم مميزة لمعاشهم؛ فإن ألفاظه تتعدد وتتنوع بحسب طريقة إعداده وطهوه؛ ومن أهم ألفاظه الشائعة في منطقة قالمة والشرق الجزائري؛ البربوشة، والمسفوف، المفتول، المحمصة، العيش بركوكش (وينطق في بعض المناطق بركوكس)، وبمغلوث، والمسفوف المحور؛ وسأعرض هنا للنوعين الأخيرين:

- لفظ المسفوف المفور: كسكس رقيق يفور يزاد إليه الزبيب والتمر والزبدة والعسل والرمان ويزين بالمكسرات



3

- لفظ كسكس بمغلوث: (ويميل لونه إلى الاحمرار الذي يشوبه سواد) وهو لفظ فصيح على وزن مفعول من الغَلْثُ، و(الغَلْثُ خَلْطُ البُرِّ بالشَّعِير)[22].

5) لغرايف أو البغرير:

لفظ لأكلة تقدم بالأخص في المناسبات السارة المختلفة؛ وهي عبارة عن دقيق وماء وخميرة، تطهى في «طاجين لمسرح – آلة طهي»، ثم تضاف إليها الزبدة الذائبة، والسكر أو العسل.

6) الطاجين:

آلة من آلات الطبيخ، وهو المقلى الذي تطيب فيه أنواع الكسور، كالحرشاية، والمطلوع، والشخشوخة وغيرها، كما تقلى فيه الحبوب كالقمح، والشعير، والحمص، ويسميه بعض الناس (الفراح)، وهو نوعان: نوع يصنع من الحديد وهو حديث، ونوع آخر يصنع من الفخار.

ومصطلح الطاجين دخيل في العربية من اللغة الفارسية، وفد إلى الجزائر مع الفاتحين الأوائل وبقي مستعملا في ألسنة الناس حتى يومنا هذا، ولكن العامة لم تكتف بالاستعمال الأصلي بل وسعوا مجاله الدلالي فأصبح يطلق على أصناف من الأطعمة الرفيعة التي تقدم في المناسبات الخاصة والأفراح.

ومن ألفاظ أصنافه: طاجين العنب، وطاجين الزيتون، وطاجين التفاح، وطاجين الشواء، وطاجين الإجاص، وطاجين العين، وطاجين الخوخ، وطاجين السفرجل، وطاجين شباح الصفرا، وغيرها[23].

7) الثريدة:

من ألفاظ الأطعمة الشائعة في منطقة الشرق الجزائري اعتبر الثريد طعام العرب وسيد الأطعمة، و«الثريد من الثرد وهو الهشم والفت والكسر ومنه قيل لما يهشم ويبل بالمرق وغيره ثريداً، وإذا كانت كلمة «المرق» تفيد الشيء الذي يمرق من اللحم، فإن «غيره» تحيل على شيء آخر يثرد به الخبز فكلما كانت العرب تصنع الثريد من اللحم وعراقه والقديد، كانت تعالجه بالزيت والسمن وتتخذه من التمر، ولعلها تثرد الخبز بالزيت زمن الشدة»[24].

8) البَسيسَةُ:

نوع من الحلوى من دقيق القمح والحمص المقليين والسمن أو الزيت والعسل، وأهل تلمسان ينطقونه (لمبسس) بسكون الميم، أما البسيسة فلغة أهل الشرق الجزائري كقسنطينة وضواحيها، وفي الأوراس تعرف هذه الحلوى باسم (الزرير)، وتقدم في الغالب عندهم للمرأة النفساء، ومنه أيضا: بسيسة الشعير المعروفة باسم (المرمز)، والكسرة لمبسسة، أما الطعام الذي يقدم للمرأة النفساء في العربية فيسمى الخرسة[25]، وهو لفظ عامي فصيح[26].

9) القلية:

من ألفاظ الأطعمة التي يكثر استعمالها في منطقة قالمة والشرق الجزائري؛ وقد تعددت أصنافه في وقتنا الراهن؛ وهي من العامي الفصيح جاء في



4

كتب اللغة «القِلِيَّةُ: من قلوْتُ الشيء، وقلّيْته: إذا شوَيْتَه مع نُدوّة»[27].

10. الجاري (الحريرة):

حساء يتخذ من دشيش القمح عندما يكون فريكا، أي قبل أن ينضج، ويخلط مع اللحم والطماطم وبعض البهارات. ويشيع استعماله في الشرق الجزائري إذ لا يخلو بيت في شهر رمضان من حساء الجاري. وعن فصاحته يقول الدكتور عبد المالك مرتاض: «إننا نرى أن هذا الإطلاق عربي فصيح لا غميزة فيه والاسم يدل على المسمى من حيث الاشتقاق اللغوي». ورغم أن مصطلح (الجاري) عربي البناء، فهو من الألفاظ المولدة التي مكن لها الاستعمال الاستمرارية، لأن «المصطلح الذي يلقى القبول والاستعمال من قبل الجمهور هو الذي يحظى بالبقاء والاستمرار». والجاري أنواع، منه جاري دويدة، وجاري لسان العصفور، وجاري مرمز، كما هو الحال في المشرق العربي ولكنهم يستعملون مصطلح الحساء، وهو عربي فصيح أيضا[28].

11) العصيدة:

من ألفاظ الأطعمة التقليدية العامية الفصيحة[29]؛ والعصيدة دقيق يلت بسمن ويطبخ في ماء القدر على أن ينضب، ويحرك بها الدقيق في القدر تحريكاً، حتى ينقلب ما في القدر ولا يبقى شيء منه إلا انقلب عندما ينضب الماء، ويضاف له السكر والزبدة (الدهان) وتقدم في أوقات معلومة مثل أيام البرودة في الشتاء.

11) الرفيس:

لفظ لنوع من الطعام التقليدي؛ وهو من ألفاظ الأطعمة العامية الفصيحة[30]، وهي طعام يتم تحضيره بالسميد المتوسط الذي بعد التحميص في المقلاة يخلط بالتمر المعجون (الغرس) المنزوع من النواة وكل الشوائب، مع إضافة الزبدة أو الدهان، لنحصل على الرفيس في شكل قطع عجينة حلوة المذاق؛ هذا الطعام الذي يقدم في المناسبات؛ كالأعراس والختان، وفي الأعياد، ولأعز الضيوف.

12) الكليلة:

لفظ لنوع من الأطعمة التقليدية المشتقة من الحليب؛ ويتم إعدادها بوضع كمية من اللبن في قدر يطهو لمدة من الزمن ثم نضعه في قطعة قماش رقيقة ونقوم بعصره، وهكذا نتحصل على مادة متماسكة تسمى الكليلة، يجفف، ويحفظ ليتم أكله في أوقات معينة من فصول السنة.

13) جبن بوهزة:

مـن ألفـاظ أسـماء الجـبن التقليديـة الـتي تحضـر مـن اللـبن الـذي يقطـر مـن المـاء لـتزول منـه الحموضـة المفرطـة، وتضـاف لـه بعـض البهـارات ليصبـح مذاقـه متمـيزا بـشيء مـن الحموضـة.

هـذه الألفـاظ – وسـواها ممـا لـم اذكـره حصـرا– ذات دلالـة ممـيزة في المواقـف الشـعبية الاجتماعيـة المختلفـة؛ إذ لـكل منهـا رمزيتهـا التواصليـة؛ مـن نحـو؛ قـدوم الضيـف، أو عـودة الغائـب، أو زاد المسـافر في سـفر الطويـل، أو إعـلان الزفـاف، أو فقـد عزيـز، أو ازديـاد مولـود، أو نجـاح الولـد والبنـت، أو تحقيـق أمنيـة مـن الأمـاني فلـكل هـذه المواقـف الشـعبية الاجتماعيـة أكلاتهـا المـيزة ونكهتهـا الخاصـة.

ويمكـن أن نضيـف إليهـا هنـا بإيجـاز هـذه الألفـاظ: العصبـان، والروينـة (الزميطـة)، المقرطفـة، والفطـير، والمحاجـب، والمريـش، والمسـمن، الهريسـة (نـوع مـن الحلـوى)، الأبـراج وغيرهـا بألفـاظ متنوعـة كثـير منهـا أقـرب إلى العربيـة الفصـحى.

تأصيل بعض ألفاظ الأشربة ودلالاتها

ألفـاظ الأشـربة لا تقـل منزلـة عـن ألفـاظ الأطعمـة في التواصـل الاجتماعـي اليـومي في المجتمـع المحلـي بمنطقـة الشـرق الجزائـري، والمتصفـح للسـجل اللغـوي لألفـاظ الحيـاة الاجتماعيـة؛ يجـد التنـوع في ألفـاظ الأشـربة الواسـعة الاسـتعمال؛ وهـي تعـبر في دلالتهـا اللغويـة المباشـرة عـن السـياق الاجتماعـي للأفـراد؛ فمـن ألفـاظ الأشـربة مـا يـدل علـى المعـاش وسـد الرمـق للجائـع، ومنهـا مـا يشـرب في جلسـات المتعـة ولحظـات الفـرح والاجتمـاع الأسـري أو في مجالـس الأصدقـاء...

وقـد تطـورت ألفـاظ الأشـربة مـع مـرور الوقـت؛ ففـي المـاضي القريـب كانـت الأشـربة معـبرة عـن حيـاة الباديـة ومصادرهـا الطبيعيـة النقيـة، ممـا يأخـذ مـن الطبيعـة مباشـرة كشـراب العسـل، ومشـتقات الحليـب كاللـبن، والحليـب الرائـب، أو تلـك الـتي جلبهـا المجتمـع المحلـي مـن المجتمعـات المجـاورة أو مـن أماكـن أخـرى بعيـدة؛ مـن نحـو، القهـوة الـتي كانـت في المـاضي تجلـب خضـراء ثـم تقلـى في البيـوت، والشـاي الأخضـر والأحمـر، الـذي يفضـل عـادة أهـل المنطقـة شـربه مـع المكسـرات كالفـول السـوداني، واللـوز، والجـوز. ومـن أهـم ألفـاظ الأشـربة التقليديـة السـائدة في المنطقـة:

1) العسل:

مـن أهـم ألفـاظ الأشـربة الشـائعة منـذ قديـم الزمـان في المنطقـة؛ ويشـيع بالأخـص عنـد مـن يربـون النحـل، ويقطنـون في المرتفعـات وأعـالي الجبـال أو أطـراف الانهـار والمنابـع المائيـة؛ حيـث تسـهل تربيـة النحـل ويكـثر النبـت والزهـر واخضـرار الشـجر طـوال السـنة، وتبـدو قيمـة هـذا اللفـظ في بعـده العقـدي، وفي الاسـتطباب بـه مـن كثـير مـن الأمـراض؛ وقـد زادت الحاجـة إليـه في العقـود الأخـيرة؛ مـع مـا كشـفه الطـب الحديـث مـن مزايـاه الطبيـة.

2) اللبن:

مـن ألفـاظ الأشـربة الاساسـة الـتي كانـت ولا تـزال شـائعة في المنطقـة؛ ويكـثر تنـاول هـذا الشـراب في القـرى والمـدن؛ منـذ قديـم الزمـان؛ «وقـد كان يسـتعمل مـن قبائـل بـلاد المغـرب العـربي عصـري المرابطـين والموحديـن»[31]؛ ومـن الألفـاظ الـتي تشـيع تسـمية اللـبن بهـا في بعـض مناطـق الشـرق الجزائـري «الشـنينة».

3) الـرُّبْ:

مـن ألفـاظ الأشـربة الـتي كانـت شـائعة في المـاضي القريـب في كثـير مـن مناطـق الشـرق الجزائـري؛ وهـو عبـارة عـن «عصـارة الفواكـه المطبوخـة بالسـكر، ويسـتعمل هـذا النـوع مـن الأطعمـة في الجنـوب، كبسـكرة وسـيدي عقبـة «اعتقـد أن هـذا مثـال فقـط مـن الباحـث؛ وهـو معـروف في المـاضي في أغلـب مناطـق الشـرق إلى أقصـى الحـدود مثـل تبسـة، وسـوق أهـراس، والطـارف»، ويحضـر بوضـع حبـات التمـر في قليـل مـن المـاء علـى نـار خفيفـة حـتى تتحلـل التمـرات، ثـم يصفـى الخليـط ويعصـر ويعـاد مـرة ثانيـة علـى النـار حـتى يعقـد، ثـم يحفـظ الـرب في مـكان بـارد، ويتنـاول في



5

أي وقت من الأوقات[32].

ومصطلح الرب لفظ عربي فصيح، ذكرته كتب اللغة ومعاجمها، فقد ورد في اللسان: «الرب: ما يطبخ من التمر، وهو الدبس أيضا. والرب: الطلاء الخاثر وقيل: هو دبس كل ثمرة، وهو سلافة خثارتها بعد الاعتصار والطبخ، والجمع الربوب والرباب»[33].

3) عصير النخلة (اللاقمي):

عصير النخلة هو من الخيرات التي يجود بها النخيل ويعرف في اللهجة العامية بالشرق الجزائري باللاقمي «يكتب بالأجنبية: LAGMI» ويسمى باللغة الأجنبية (jus de palmier) من ألفاظ الأشربة التي كانت شائعة إلى الماضي القريب بالمناطق الجنوبية بالشرق الجزائري (جنوب محافظتي تبسة، وخنشلة، ومحافظتي بسكرة، والوادي)[34].

وإجمالا فألفاظ الأشربة سجل لغوي حافل بما تزخر به المنطقة من أشربة طبيعية، أو بما وفد مع الحركات التاريخية مع الهجرات الاجتماعية التي استوطنت بالمنطقة، وجلبت معها عاداتها وتقاليدها من المشروبات وطريقة إعدادها.

خاتمة

يمكن أن نخلص في الختام إلى عدد من الاستنتاجات من أهمها:

- في اللسانيات الجغرافية؛ تبدو اللغة بوصفها انتماء جغرافيا؛ والمكان شأنه شأن اللغة هُوية وانتماء للفرد والمجتمع.
- تعاظم أهمية اللسانيات الجغرافية في وقتنا الراهن من حيث أنها بحث علمي ميداني يتوخى الحفاظ على لغات الأمم والشعوب ولهجاتها؛ والفروق اللغوية المميزة لها؛ من خلال وضع أطالس لغوية علمية ذات قيمة حضارية.
- من أبرز ما تهتم بها الأطالس اللغوية المعاصرة؛ جمع وتدوين ألفاظ الحياة الاجتماعية عامة التي يكثر شيوعها في الاستعمال اللغوي اليومي، وتأتي ألفاظ الأطعمة والأشربة في صدارتها.
- حفلت منطقة الشرق الجزائري منذ قديم الزمان بهذا النمط من الألفاظ ذات القيمة التواصلية في التفاعل الشعبي والاجتماعي العام.
- قدمت الدراسة إطلالة بسيطة على أهم الألفاظ الشائعة بالمنطقة للتحسيس بأهميتها في مجال البحث اللغوي الاجتماعي، وسعيا إلى بناء أطلس

لغـوي جامـع لهـذه الألفـاظ.

* تتبايـن بعـض ألفـاظ الأطعمـة والأشـربة في منطقـة الشـرق الجزائـري في الخصائـص الصوتيـة والمعجميـة عـن بـاقي مناطـق الجزائـر، وعلـى العكـس ربمـا يكـون توافقهـا جليـا في بعـض الألفـاظ ليمتـد إلى البلـد الشـقيق المجـاور «تونـس».

* وقـد تبـين للباحـث مـا لهـذه الألفـاظ العاميـة مـن صـلات شـديدة باللغـات الأم للجزائريـين؛ ومـن ذلـك اللغـة العربيـة الفصـحى ولهجاتهـا العربيـة القديمـة والحديثـة؛ وهـو مـا دعـاه إلى بيـان العـامي الفصيـح منهـا، والتأكيـد علـى أهميـة الكشـف والتنقيـب عـن صيـغ الفصيـح وتراكيبـه في تعابيرنـا اللهجيـة المحليـة.

* تتأسـس بألفـاظ الأطعمـة والأشـربة الروابـط المتينـة بـين شـعوب المنطقـة، وتحافـظ مـن خلالهـا هـذه الشـعوب علـى الصـلات الثقافيـة الحميمـة في إطـار انتمـاء حضـاري واحـد.

الهوامش

1 – الجغرافيا اللغوية وأطلس "برجشتراسر"، رمضان عبد التواب، مجلة مجمع اللغة العربية، ج37، مايو 1976، القاهرة، مصر، ص 119.

2 – Dictionnaire de linguistique, jean DUBOIS, Larousse, 2002, paris, France, p218.

3 – دروس في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تر: صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1985 تونس، ص 285.

4 – On appelle géolinguistique l'étude des variations dans l'utilisation de la langue par des individus ou des groupes sociaux d'origines géographiques différentes. Le mot géolinguistique est ainsi la forme abrégée de GÉOGRAPHIE LINGUISTIQUE Dictionnaire de linguistique, jean DUBOIS, 221.

5 – ينظر: اللسانيات الجغرافية وأثرها في توجيه دلالة الكلمات القرآنية، الجودي مردسي، مجلة الأثر، العدد 42، جوان2015، ص 26.

6 – ينظر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، اوزالد ديكرو، جان ماري سشافير، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط01، 2007، الدار البيضاء، المغرب، ص 127.

7 – التفكير اللغوي عند الجغرافيين والرحالة العرب في ضوء اللسانيات الجغرافية المعاصرة، مازن عوض الوعر، مجلة التراث العربي، العدد 104، كانون الأول 2006، دمشق، سوريا، ص 188.

8 – من المؤلفات التي ذكرها – مثلا– صاحب الفهرست ضمن "فصل الكتب المؤلفة في الطبيخ": كتاب الطبيخ، للحارث بن بسخر، كتاب الطبيخ، لإبراهيم بن المهدي. كتاب الطبيخ لابن ماسويه. كتاب الطبيخ لإبراهيم بن العباس الصولي. كتاب الطبيخ، لعلي بن يحي المنجم،كتاب الطبيخ،لمخبرة. كتاب الطبيخ، لأحمد بن الطيب. كتاب الطبيخ لجحفة... للتوسع ينظر: الفهرست لابن النديم، دار المعرفة، د.ط، د.ت.ط، بيروت، لبنان، ص 440

9 – اكتفي هنا بالإشارة إلى الفصل الوارد في كتاب فقه اللغة وأسرار العربية تحت مسمى"في الأطعمة والأشربة وما يناسبها"؛ وقد ضمنه عدة مباحث من أهمها: في تَفْصِيلِ أَطْعِمَةِ العَرَبِ، فِيمَا يَخْتَصُّ بالخَلْطِ مِنَ الطَّعَامِ والشَّرَابِ، في تَفْصِيلِ أَحْوَالِ العَصِيدَةِ، في تَفْصِيلِ أَحْوَالِ اللَّحْمِ المَشْوِيِ، في مُعَالَجَةِ اللَّحْمِ بالوَدَكِ، في أَوْصَافِ المُخِّ، في الطُّعُومِ سوَى الأُصولِ وهِيَ الحَلاوَة والمَرَارَةُ والحُمُوضَة والمُلُوحَةُ، في تَرْتِيبِ أَحوَالِ اللَّبَنِ وَتَفْصِيلِ أَوْصَافِهِ،،،. للتوسع ينظر: فقه اللغة فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، تح: يحي مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط01، 2009، القاهرة، مصر، ص192.

10 – ينظر: فقه اللغة فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، مصدر سابق، ص192.

11 – هذا ما أشار إليه ابن خلدون في مقدمته في الفصل التاسع والعشرين في سياق شرحه للحديث النبوي؛ الجامع للطب وهو قوله صلى الله عليه وسلم: [المعدة بيت الداء، والحمية رأس الدواء، وأصل كل



عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»

الجزء الثالث: عادات حفل الزواج في الماضي

د. بدرية الشامسي – كاتبة من الإمارات

حفل الزفاف في الماضي

في الماضي كان يقام أكثر من حفل للزواج، ويصف أحد الإخباريين الاحتفال بيوم العرس فيقول: «يقام في البداية الحفل في بيت العريس (رزيف وعيالة) أي تعزف الفنون الشعبية ويطبخ الطعام ويوزع، حيث يُطبخ الطعام أمام بيت المعرس أو في أي مساحة من الأرض خالية قريبة من بيت أهل العريس، ويوزع الطعام على الجيران، ونهاية الأسبوع يُنقل الحفل إلى بيت العروس ويكون عادة يومي الأربعاء والخميس، فيوم الأربعاء يعرض (حاضر)، (زهبة) جهاز العروس، على المدعوات ويصاحب ذلك غناء ودق من قبل الفنون الشعبية التي تنتقل من بيت العريس إلى بيت العروس لإكمال الحفل، ويوم عرض جهاز العروس يولم للمدعوات وليمة، ويوم الخميس يُعد طعام الافطار ثم يطبخ طعام الغداء ليوزعه أهل العروس على جيرانهم وفي المساء تعزف الفرق الشعبية حتى آذان المغرب، وبعد المغرب يواصلون الغناء والعزف حتى موعد آذان

العشـاء يقدم لهم وجبة العشـاء ثم تزف الفرق الشـعبية العريـس إلى بيت العروس ويجلـس في (الجلة) أي الغرفة المعدة لزفاف العروسـين حتى موعـد الزفاف.

وعادة مايسـتمر حفـل الزفاف من 3 إلى سـبعة أيام. والبعض يسـتمر الحفل عندهم لمـدة ثلاثة أيام والبعض يـوم واحـد فقط، كُل حسـب ظروفـه ومقدرتـه. وعادة يقـدم الطعـام قبل العـرس بيـوم أو يوم العـرس ويوزع الغداء علـى الجيران، كذلك يـوزع في الصبـاح (الهريس والخبيـص) وُيقدم الطعـام لجميع أفـراد الفريج أي كل المدعويـن. أمـا الطعام المقـدم في يوم الاحتفـال بالزفاف فيصف لنـا طريقة إعـداده أحد الإخباريـين المتخصص في تجهيز ولائـم وطعام الاعـراس فيقـول: «يُطبخ طعام العـرس أمـام بيـت أهـل العريس لـو كان هنـاك أرض فضـاء، أو في (حوطـة) قريبـة من بيت أهـل العريس لو كان بيت أهـل العريس في (سـكة ضيقة) زقـاق ضيق لا يمكـن الطبخ فيها وهـي أرض فضـاء لا يُقام فيهـا بناء، أو يتـم طبخ الطعـام في بيت أحـد جيران بيـت العريس إن كان لديهـم (حوي عـود) أي فناء منزلهم كبير وواسـع يمكن أن يتـم الطبخ فيـه، خاصة أن البيوت في السـابق متصلـة ببعضهـا البعض ومتقاربـة، أما سـكان المناطق البدوية فيكـون الطبخ في الصحـراء في المناطـق القريبة مـن منـازل العروسـين. يعـد الطعام بـأن تُجهـز حوالي 10 – 20 ذبيحة، وعادة مايذبح سـكان البيئة السـاحلية الأغنـام والبقـر، أما سـكان المناطـق البدويـة فيذبحون (الحـوار) وهو ابـن الجمل، أما سـكان المناطـق الجبلية فعـادة مايذبحـون الماعـز. ويكـون عدد الذبائح بحسـب مقـدرة أهـل العريس وحسـب عـدد المدعويـن الذين قـد يأتون مـن كل المناطـق، فمثـلا إذا كان حفـل الزفاف لعائلـة مقتدرة أي تجـار ولهم علاقـات كثـيرة يزيد عدد الذبـائح. وإذا كان عـدد المدعويـن قليلاً قل عـدد الذبائح. وفي العـادة كان في الفريـج (الـحي) أنـاس مـن أهل الحي متخصصـون في الذبح يطلق عليه أسـم (قصـاب) فيأتي حـوالي 3-4 رجـال من القصابـين، توضع خشـبتين في ذاك الفنـاء لتعليـق الذبـائح وتُفرش بجانبها السـجاجيد المصنوعة من سـعف النخيـل ليوضع عليهـا اللحم بعد أن ينتهي القصاب من سـلخ الذبيحة، يـأتي بعد ذلك دور الطباخـين الذين يأخـذون اللحم ويغسـلونه وينظفونه ثـم يبـدؤون بطبخه، ثم يـأتي دور النسـاء الـلاتي يقمن بإعداد (الحشـو) وهـو الخلطـة المكونـة من: البصـل، والزبيب، (والنـخي)، وهـو الحمـص المطبـوخ، وغيرهـا مـن بهـارات مختلفة. وهـذه الخلطـة توضع علـى الرز واللحـم أثناء تقديمه. حيث يغسـلن البصـل ويقطعنه ويغسـلن الزبيب والنخي ويجهـزن كل شي. ومن فجر يوم العرس يبـدأ الطباخون بطبـخ اللحم وتجهـيز الأرز الذي يكـون بكميـات كبيرة حسـب عـدد القـدور الـتي تُعد، فيُغسـل الرز بسـلال كبيرة مصنوعة من سـعف النخيل (الجفـران). ومـا أن يحـين موعـد الغداء حـتى تكون كل القدور جاهزة للتقديم، ويبدأ تعـاون أهل (الفريـج) الحي بفتح أبـواب بيوتهم لضيـوف أهل العريس بـأن يتوزعوا في كل البيـوت المجـاورة، ويبـدأ غـرف الغـداء فمجلس فلان يتسـع لعشـرة اشـخاص ومجلس فلان لعشرين ومجلس فلان أكبر قد يتسـع لخمسـين شـخصا، وهكذا تفتـح كل بيـوت أهل (الفريـج) الـحي للمدعويـن وكأن العـرس عرسـهم ويبـدؤون في مـلء الصـواني وتوزيعها على البيـوت حيث يتولى أحدهـم عملية توزيـع الطعام علـى البيوت بشـكل منظم فيُرسـل لكل بيت عـدداً من الصواني حسـب عدد الضيوف االجالسـين فيه. ويُقدم مع العيـش واللحم أيضـا، الهريس والخبيـص كوجبة صباحيـة أو في المسـاء. ويكـون تكلفـة إعـداد الطعـام وتجهـيزه على حسـاب العريـس. أما صباح يـوم العرس فيقيم أهـل العروس طعام الافطـار (الريوق) للمدعوين مـن أهـل العريس وكذلـك طعام الغـداء، وبعـد الغداء يغـادر أهـل العريـس، ويبقـى العريس مع عروسـه في بيت أهلهـا مـن 4 إلى 7 أيام ثـم تُنقل العـروس إلى بيت زوجها[1]. وبهـذه المناسـبة لا يُزين بيت العروسـين وذلك لأن في تلـك الفـترة من منتصـف القرن المـاضي لم يكن هنـاك كهربـاء في البيـوت إلا في بيـوت الأسـر المقتـدرة وكانـت مولـدات الكهربـاء تعمل لفـترات محـددة كما ذكـر أحـد الإخباريـين وكان إعتمـاد الجميـع على ضوء (الفـنر) وهي فوانيـس تُشـتغل بالقاز، ثم ظهـرت بعد ذلـك (التريـكات) وهي تعمـل بالقـاز أيضا لكنهـا أكبر حجمـاً من (الفـنر) وكان البعـض يُعلق تلـك الفوانيس أمـام بيت العريـس والعروس والبعض يُعلقهـا في الفناء

الذي يُقام فيه الاحتفال، كما يعتمد البعض على ضوء النار التي تستخدم للطبخ، وكان الأغلبية يختار منتصف الشهر ليوم الزفاف فيكون نور القمر مضيئاً في السماء. وعادة ما يتحمل العريس تكاليف العرس، أو يتحمله والده إذا كان مقتدرا. ويستمر الاحتفاء بالعروسين بعد انتهاء حفل الزفاف من قبل ذويهم لعدة أيام.

إحياء حفل الزفاف في الماضي

كان يحيي حفل الزفاف الفرق الشعبية المتمثلة في فرقة العيالة، والمكوارة، والمالد، والآه الله، والرزيف، والتدبة، واللقية (انظر الملاحق) حسب البيئات والمناطق حيث تعزف الفرق الشعبية في البداية أمام بيت العريس لمدة ثلاثة أيام ثم تنتقل إلى بيت أهل العروس فتعزف يومي الأربعاء والخميس، حيث تعزف الفرق الشعبية يوم الأربعاء في بيت العروس بمناسبة عرض جهاز العروس ويوم الخميس يبدأ العزف من العصر حتى بعد المغرب، ثم تزف الفرقة الشعبية العريس إلى بيت العروس، ثم يتعشون ويغادر الجميع. أما في البيئة الجبلية فحفل الزفاف يختلف قليلاً عن ذلك. فالشحوح ينقسمون إلى قسمين: سكان الجبال ويسمونهم (البداه). والقسم الثاني هو مجتمع الشحوح سكان المدن والموانيء الساحلية وهم (الحضر). فإن عادات الزواج تختلف اختلافا يسيرا بين (البداه) سكان الجبال، والشحوح (الحضر) سكان المدن. إلا أن الأصول والقواعد والأعراف الشحية الأصيلة تتشابه وتتطابق [2].

ومن مظاهر وعادات احتفالات العرس عند الشحوح سواء الحضر أو أهل الجبل (البداه) هو أن يركض العريس، عند اقترابه من بيت العروس، حيث يخرج في موكب مشيا على الأقدام وهم يقرعون الطبول ويؤدون الرقصات الشعبية ويلعبون لعبة السيف برميه عاليا في الهواء ثم إلتقاطه قبل أن يقع على الأرض. إلى أن يصلوا إلى مسافة قريبة من بيت والد العروس. وهنا يتوقف الموكب لتبدأ ركضة العريس، حيث يركض بأقصى سرعة من مكان توقف الموكب إلى بيت والد العروس، وقد يركض معه مجموعة من الشباب المشجعين، وعلى العريس في تلك الاثناء أن يصل بسرعة إلى باب بيت والد العروس ويدلف بسرعة دون أن يتعرض إلى الضرب من قبل الشباب الواقفين عند باب البيت وعادة مايكون هؤلاء الشباب من عائلة أهل العروس. فيدخل بسرعة ويجلس في (المجلس) وهو غرفة خاصة في بيت أهل العروس يجلس فيها الضيوف من الرجال. والبعض كان يدخل إلى (الكلة) وهي المكان الذي سُتزف فيه العروس. ثم يصل الموكب المكون من الضيوف والأهل والأقارب بطبولهم وغنائهم إلى بيت والد العروس فيدخلون على العريس يسلمون عليه ويهنئونه، فيقدم لهم القهوة و(الفوالة) ثم يعودون به إلى بيت والده. والبعض ذكر أن العريس يخرج بعد ذلك لمواصلة الاحتفال مع الأهل والأصدقاء، خاصة اذا كان العريس من أهل الساحل، الذي عادة ماتكون (ركضة المعرس) يوم الخميس، ثم يعود للجلوس في (الكلة) وهنا يدخل عليه أصدقاؤه وأهله يتسامرون معه حتى موعد زفة العروس، التي تأتي بها الشداديات. أما شحوح أهل الجبل (البداه) تكون (ركضة المعرس) يوم الأربعاء.

والفرق الشعبية في الماضي لم تكن تتقاضى أجراً على إحيائها لحفل الزفاف، يكتفون فقط بالوجبة التي تُقدم لهم بعد الانتهاء من الحفل. واغلب أفراد الفرقة هم من أهل الفريج (الحي). وأشهر الفرق التي كانت تحيي العرس : العيالة، والمالد، الليوة، الآهله في البيئة الساحلية .والرزيف في البيئة البدوية، والمالد كان يؤدى في مساء يوم العرس، وفي المناطق الجبلية تُقام الندبة واللقية، بالاضافة إلى الرزيف. والذي يقوم بأداء تلك الأهازيج والاحتفالات، الأهالي والجيران ولم يكن هناك فرق معينة بل أهل الحي هم الذين يمارسون تلك الفنون الشعبية (انظر الملاحق) ولم تكن تلك الفرق أو المؤدون لتلك الأهازيج يتقاضون مقداراً كبيراً من المال، بل البعض كان يُشارك تطوعا، وبعض الفرق التي تأسست قبل قيام دولة الإتحاد بسنوات بسيطة كانت تكتفي بتقديم وجبة العشاء لأفراد الفرقة ، وذكر البعض من الرواة أن بعض الأسر كانت تُقدم مقداراً من المال لمن يشارك في احياء يوم العرس



2

مثل العيالـة والرزيفة بأن تعطي قائـد الفرقة مقداراً من المـال وبعـض الأعطيات الماديـة يقـوم بتوزيعها على أفراد الفرقة. كما تشـارك النسـاء في الحفل المقام للنساء بالغنـاء والرقص للعـروس كما ذكـرت عينة الدراسـة المنتميـة للبيئـة الجبليـة وبعـض مـن سـكان المناطق السـاحلية كخورفـكان وكلبـاء، أمـا المناطـق البدويـة فكانت الفتيات يشـاركن في حفل الزفاف (كنعاشـات) والنعاشـات هن الفتيـات الصغيرات اللاتي يشـاركن في رقصـة الرزيف في البيئة البدوية (صـورة رقم: 2) وذلك بتطويح شـعورهن يمنة ويسـرة واضعـات أيديهن على صدورهـن، يقفـن في صـف واحـد في الدائرة الـتي تقام فيهـا رزفـة العيالـة. ومن الأغـاني الـتي ذكرتهـا عينة الدراسـة والـتي كانت النسـاء يرددنها للعروس: شـيخة عرسـك من زمان

وشيخة عرسك حافظ عليه.

كذلك:

وقت العصر على الشوق يضوي والرمحي سوء شعيله

يامرحبا بربع لفوا على الكرم والحشيمة.

كذلك كُن يرددن للعروس:

أنت بدر أنت نور أنت مفتاح الصدور.

كما يتزين العروسـان في يوم زفافهما فتتزين العروس يـوم عرسـها ويُعتني بها عنايـة خاصة، فكما سـبق ذكره أن الفتـاة بمجرد أن تُخطـب، لا تخرج مـن البيت، وعندما يقترب موعـد زفافها وتُحمـم ويفرك جسـدها (بالورس والنيل) لاضفـاء جمـال ولمعـان علـى بشـرتها، ويوضع الزعفـران على الجبهة والشـعر لأسـبوع وتُعطـر وتُبخر وتخضـب بالحنـاء في يديهـا ورجليها بنقـوش جميلة من الحنـاء، وتُكحل عيناهـا بالأثمد العربي، ويُعتني بشـعرها بدهنـه بالزيـوت المغذيـة ويسـرح الشـعر على شـكل (عجفـة) وتقص لها (قصة) أي غـرة على جبهتها وتقوم (المعقصـة) بعمل تسـريحة لشـعرها (العجفـة) وهذه التسـريحة لابد ان تتزين بها كل عروس، وترتدي العروس ملابـس خاصـة مثـل: الكنـدورة المخـورة، والسـروال بوبادلـة، والثـوب الميزع، والوقايـة (الطرحـة) المنقدة الـتي تعطـر بعطـور مختلفـة مثل: القيسـمن، المجموع، والشـاذلي، والمخمريـة، والمسـك، والـورس، والعـود، العنـبر، الزعفـران ودهـن العـود. وتلبـس البرقـع على

وجهها، ويزين شعرها بالذهب، كما تلبس أنواع مختلفة من الذهب ففي يديها تلبس الخواتم المختلفة باشكالها وأنواعها، والحيول، والكف، كما تلبس المرية والستمي وغيره من أنواع الذهب في رقبتها، حتى قدميها كانت تُزين بالذهب حسب مايتوفر لدى عائلتها. (انظر صورة رقم3، 4) كما ترتدي ألوانا مختلفة مثل: اللون الاحمر أو الازرق أو السماوي أو الأخضر. وغالبا ما يُستلف الذهب للعروس من الجيران أو الأسر الغنية، تلبسه يوم عرسها ثم يُرد للأصحابه في اليوم الثاني. وهذا الأمر أمر اعتيادي في المجتمع التقليدي في الماضي فالناس كانت تتعاون وتتكافل في كل المناسبات.


3

وكما يُعتنى بالعروس يُعتنى بالعريس أيضا ويحتفى به يوم زفافه حيث يحلق شعر رأسه ولحيته على يد (المحسن) أي الحلاق، ويستحم بنفسه دون احتفاء في اغلب المناطق من البيئة الساحلية إلا بعض من المناطق مثل خورفكان والفجيرة، ومناطق البيئة الجبلية أيضا، يحتفل به أصدقاؤه بالغناء ونثر الحلوى وغيره، وهناك بعض الفئات من المجتمع التقليدي (البلوش،والعجم) لها عادات للاحتفاء بالعريس باركابه على حصان وتحميمه عند عين ماء، مثل (عين خت في إمارة رأس الخيمة) بالغناء والرقص ونثر الحلوى. ويرتدي العريس ملابس خاصة يوم العرس فيلبس: الكندورة والغترة والعقال، والبشت كما يحمل في يده عصا. ويوم عرسه يرتدي (الكندورة المورسة) وتورس الكندورة عادة بوضعها ليلة كاملة أو ليلتين (تخمر) في قدر مليء بالعطور مثل: الزعفران والورس وماء الورد. وعادة مايحرص أهل العروس على الاعتناء بهذه (الكندورة المورسة) وتجهيزها، وتوضع عادة مع ملابس العروس في المكان الذي سيزف فيه العروسان (الجلة)

ولاحظنا أن هذه العادة تنتشر في البيئة الساحلية أكثر من بقية بيئات المجتمع الجبلية والبدوية. وعادة ما يحضر أهل العروس وخاصة أبوها وأخوتها احتفالات الزفاف لكن من العادات التي أكد عليها الإخباريون في البيئة الساحلية والجبلية أن والد العروس وإخوتها لا يأتون ليلة العرس في البيت، أي في المكان الذي تُزف فيه العروس. أرجعه البعض إله نوع من الحياء.

زفاف العروسين في الماضي

كان المعرس في الماضي يُزف بتقاليد معينة، ففي البيئة الساحلية يُزف بعد المغرب من قبل الفرق الشعبية (العيالة، والرزيف) في موكب إلى أن يدخل بيت العروس، يصاحبه في هذا الموكب أهله المقربون كوالده وأخوته وأعمامه وأخواله، بالإضافة

يجلس قليلا مع عروسه ثم يخرج بعدها. ومن العادات والطقوس التي تصاحب إجراءات ادخال العريس، يتطلب اجراء حذراً واحتياطاً، ويتم ذلك بأن يقوم الوسيط الذي قام بالخطب، بطلب الأمان للعريس من والد العروس، فإن أجاب بأنه يمكنه أن يدخل ويخرج بسلام، تعم الفرحة بين المدعوين، فهذا يعني أنه لا يوجد منافس للعريس. لكن إذا كان هناك منافس كخطيب سابق يدعي فجأه أنه غير راض عن الزواج، فيصرح الأب أنه غير مسؤول عن سلامة العريس. هنا يبدأ القلق على الجميع، خاصة إذا بدأ المعارض منع العريس من الدخول على عروسه.

يحاول العريس تاجيل موعد دخوله متحينا فرصة انصراف المانعين عن مراقبته وتحين فرصة دخوله، بالركض نحو باب البيت، فيلحقه المانع مع جماعته بعصيهم ذات الرأس المعدنية، محاولين ضربه، بينما يحاول أخوة العريس وأصدقاؤه صد العصي عنه بعصيهم، حتى يتمكن العريس من دخول بيت أهل العروس،ثم الدخول إلى (الجلة) غرفة زفاف العروسين فنجاحه في الدخول دون تمكن المعارضين منه، يعني أن حق الحصول على الفتاة من قبل طرف آخر قد سقط ولا تعود هناك مطالبة في المستقبل.

وبعد أن يدخل العريس إلى الغرفة التي توجد بها العروس ويكون معها أهلها واخواتها، يمسح على رأسها، ثم يخرج فتطلق الأعيرة النارية وتنثر الحلويات ابتهاجا. وبعد أن يخرج العريس، ينادي بالضيوف مذكرا أياهم بأن يوم الخميس سيكون يوم الزفاف وألا يتخلف أحد عن الحضور، ثم يعود مع والده وأهله من الرجال إلى (فريجهم) أي حيهم ليناموا إن كان البيت قريبا من بيت العروس، لكن إذا كان بيت العروس بعيدا في منطقة بعيدة، فينام الجميع في


4

إلى الأصدقاء وأبناء العمومة وبقية أهل الفريج، وعادة مايُزف العريس بعد صلاة المغرب، فيجلس في (الجلة) هو وأصدقاؤه إلى أن يحين موعد زفاف العروس إليه. وهناك بعض من العادات عند أهل بعض المناطق والقرى مثل (قرية الرمس) الواقعة في إمارة رأس الخيمة، وتعتبر من البيئات الساحلية، عند زفة العريس إلى بيت أهل العروس يسير الموكب الذي يتوسطه المعرس متوجها إلى بيت العروس وقبل أن يصل إلى باب بيت أهل العروس بعشرة امتار عليه أن يركض بسرعة دون أن يتمكن الرجال المصطفين أمام باب البيت من ضربه. فيدخل مباشرة إلى بيت أهل العروس، ويجلس في المجلس، أو يدخل إلى (الجلة). أما البيئة الجبلية (البداه) سكان الجبل فبعد صلاة العشاء تبدأ مراسم إدخال العريس على عروسه، للسلام عليها، وقد يهديها هدية،

يوت من (فريج) حي بيت أهل العروس. وفي صباح يوم الخميس يقدم طعام الافطار لمن بات في (فريج) أهل العروس، من النساء والرجال، ثم تعد الركاب لنقل العروس إلى بيت زوجها، في موكب من النساء والرجال مرددين الأهازيج والاغاني الشعبية واطلاق الأعيرة النارية، حاملين جهاز العروس. فإذا اقتربوا من منطقة أهل العريس صعدوا إلى قمة مرتفعة ورفعوا عقيرتهم (بالندبة) مطلقين الأعيرة النارية، مرددين الأهازيج قائلين: «خذنا غزال السيح عنكم، خذناها بمسألة وشريعة». وما أن يصل الموكب إلى بيت أهل العريس حتى يتلقاهم أهل العريس بالترحاب مطلقين الأعيرة النارية في الفضاء. وتدخل العروس مع موكب النساء المرافقات لها. وتقدم لهم الضيافة (الفوالة). وتستمر الأهازيج والرقصات الشعبية، حتى موعد آذان العصر، فيقدم لهم طعام العشاء بعد صلاة العصر، وعندما يبدأ الضيوف بتناول طعامهم ينادي والد العريس في القوم العرس مبيت «أي انكم مدعوون لقضاء الليل معنا والانصراف صباحاً» وإن قال: «العرس إمبيت وامقيل» أي أنكم مدعوون للمبيت وتناول طعام الغداء معنا أيضا». ويبقى الاحتفال طوال الليل، والعريس وأصدقاؤه في الخارج مع المدعوين والمحتفلين، والعروس مع النساء في الداخل. وإذا انتصف الليل العريس لا يدخل على عروسه بل يبيت خارجاً مع المدعوين. وفي الصباح، أي صباح يوم الجمعة يتناول الجميع طعام الافطار ويباشرون الاحتفال والرقص والغناء فيؤدون رقصة «السيرحي» ثم رقصة «الصادر» بينما تؤدي النساء رقصة «الكف» (انظر الملاحق)، ثم ينصرف المدعوون حسب ما حدد واستعد أهل العريس، بعد الافطار، أو بعد مايُقدم طعام الغداء. وتبقى العروس في خدرها مع مجموعة من النساء حتى المساء فيدخل عليها زوجها، ويبقى العريس مع عروسه لمدة أسبوع ثم يذهب بها في زيارة إلى بيت أهلها يطلق عليها (خطارة). أما عند سكان البيئة الجبلية القريبة من الساحل فلهم عادات تختلف عن عادات سكان البيئة الجبلية (البداه) سكان الجبل في عادة زفاف العروسين فبعد انتهاء الاحتفال يغادر مدعوون والفرق الشعبية، ثم



5

يدخل العريس إلى (الكلة) مرة أخرى يصطحبه أهله وأخوته وبعض أصدقائه يجلسون يتسامرون معه حتى موعد زفاف العروس إليه. من قبل الشدادية، التي تحرص بعضهن على زف العروس في غرفة مظلمة حيث تقوم الشدادية برفع (الفنر) أي الفانوس الذي كان يستخدم في تلك الحقبة لانارة الغرفة. وبعد آذان الفجر تخرج (الشدادية) العروس، لإعدادها مرة أخرى لزفة الضحى، ويبقى العريس في الجلة يتوافد إليه المهنئون وتُطلق الأعيرة النارية ويتناولون طعام الأفطار مع العريس المتمثل في (الهريس) والخبز والعسل، واحتساء القهوة. ويبقى العريس في بيت أهل العروس مدة أسبوع، وبعدها تقوم العروس بزيارة بيت أهل العريس (قيالة) بمرافقة عدد من النساء، وبعد تناول الغداء تعود العروس مع النساء لبيت والدها[3]. أما البيئة البدوية فالعروس لاتزف في بيت والدها بل في يوم العرس مساء، يدخل العريس على عروسه ويمسح على رأسها، ثم يخرج لاكمال الحفل مع المهنئين، ولايدخل بعروسه، بل يحملها في الصباح إلى بيته في موكب بصحبه مجموعة من النساء،على الدواب أوحسب مايتوفر من ركائب، وإن كان أغلب عينة الدراسة من تلك البيئة أجمعوا أن وسيلة النقل في تلك الفترة كانت الجمال، رغم توفر بعض سيارات النقل الكبيرة، إلا أن بعض الرواة ذكروا أنها نادرا ماتتوفر. وُتزف العروس في بيت أهل زوجها.

أما في البيئة الساحلية وبعض من مناطق البيئة الجبلية فُتزف العروس عادة في بيت والدها، في غرفة معدة ومهيئة لزفاف العروسين تسمى (الجلة) أو



6

(كرين) في مناطق أخرى مثل منطقة دبا، ويُعهد في ترتيب هذه الغرفة إلى إمراة متخصصة في ذلك مثل: الزفافة أو الشدادية أو إمراة يُطلق عليها (الفراشة).

وتشرح لنا راوية كانت متخصصة في ترتيب غرفة العروسين (الجلة) فتقول: يتم ترتب الغرفة على النحو التالي: بالنسبة لجدران الغرفة تُغطى بالسجاد (الزوالي) يغلب عليها اللون الأحمر وهي بسط خفيفة يطلق عليها (مكيكات)، أما السقف فتغطيه بشراشف ملونة، وحسب نوع الغرفة، فإذا كان الزواج في فصل الشتاء تكون الغرفة (مخزن) أي غرفة مصنوعة من الجص. فتوضع على جدرانها (الزوالي) الثقيلة، واذا كان الزواج في فصل الصيف تكون الغرفة (عريش) مصنوعة من سعف النخيل، توضع على جدرانها البسط الخفيفة المصنوعة من سعف النخيل. (المداد)، ويعلق على جدرانها (المناظر) أي المرايا توضع بشكل طولي تمتد من أعلى الغرفة (سقق) حتى منتصفها، ويُصف تحت تلك (المناظر) صناديق خشبية (مندوس) تُسمى صندوق (بونيوم) أي أبو النجوم (انظر صورة رقم5) ويوضع فوق الصناديق مخدات (تكيات) واحدة كبيرة تعلوها أخرى صغيرة تسمى (البنات) وعادة ماتكون في الغرفة نوافذ غير مفتوحة حفرت على شكل نصف دائرة (كوة) (انظر صورة رقم 6)، توضع فيها أواني صُنعت من (الصين والزجاج) مزخرفة على شكل (صحون أو إملال)، ويفرش في أرضيتها (الزوالي) السجاد.

ويوضع في ركن من أركان الغرفة سرير يُفرش عليه شراشف ملونة تتفنن الموكلة بترتيب (الجلة) في ترتيبها وفرشها على السرير، وذكرت أنها كانت تفرش على السرير غطائين حيث ينزل الأول على الآخر بحيث لا يغطيه بالكامل ليظهر على شكل لونين أطلقت عليه اسم (فحين) أي يكون لغطاء السرير (فحين) أي لونين، على شكل سطرين بلونين مختلفين ينم عن جماليات التنسيق من قبل (الفراشة) أي التي تفرش الغرفة وترتبها. ويوضع في وجه الغرفة (فرشة) وهي عبارة عن مجموعة من (الدواشك) أكثر من (20) دوشك تستعيرها الزفافة أو الفراشة من الجيران، مصنوعة من القطن توضع فوق بعضها البعض وتُلف من كل الجوانب بشرشف معطر ومبخر يخاط حول تلك (الدواشك)، كما يكون في (الجلة) مكان خاص بالاستحمام (قطيعة) يوضع فيها (خرس) به ماء وابريق. ومعلق فيها (غدان) وهو حبل تعلق عليه الملابس. كما يوجد في الغرفة (شت) وهو عبارة عن سلة كبيرة صُنعت من سعف النخيل، تضع فيها العروس ملابسها. (انظر صورة 5، 4) ويُفرش في جانب آخر من الغرفة يكون قريبا من باب الغرفة عادة يكون على جهة اليمين من الغرفة، (دوشك) وهو فرشة طويلة من القطن، أو الأسفنج على شكل مستطيل يفرش على الأرض، تعلوه (تكيات) ملونة يغلب عليها اللونان الأحمر أو الأزرق أي مساند من القطن للجلوس والاتكاء عليها اثناء الجلوس وبعد أن تنتهي المرأة المكلفة بتزيين الغرفة (الزفافة أو الشدادية، واحيانا المحنية) من ترتيب الغرفة تُبخرها وتُعطرها ثم تقوم بإغلاقها وقفلها ولا تسمح لأحد بالدخول إليها إلا يوم العرس بعد المغرب عندما يُزف المعرس فيها. وقبل الفجر بساعتين تُزف إليه العروس. ولا ينتهي عمل (الفراشة) إلى هذا الحد بل إنها بعد انتهاء العرس ونقل العروس إلى بيت زوجها عليها أن تفك (الجلة) وتُعيد كل شيء إلى مكانه، خاصة أن أغلب الصناديق والدواشك والألحفة والمخدات، والمرايا (المناظر) قد تم استعارتها من الجيران، وهذه عادة دارجة في المجتمع التقليدي بأن يستعير الجيران تلك الأشياء من بعضهم البعض في مناسبات الأفراح وبعد انتهاء العرس تُعاد لأصحابها، فتقوم (الفراشة) بإعادة كل شيء لأصحابة.

وعـادة مـا تُـزف العـروس إلى عريسـها قبـل آذان الفجـر بسـاعتين، علـى يـد (الزفافـة، أو الشـدادية) حسـب المنطقـة. حيـث تتحمـم العـروس ليلـة الزفـاف إذا كانـت صغـيرة في السـن، وغالبـا مـا تحمـم العـروس بنفسـها، لكـن إن كانـت صغـيرة في السـن تحممهـا أختهـا الكـبرى المتزوجـة أو إحـدى قريباتهـا، ثـم تـأتي إليهـا (الزفافـة) وتعشـيها وتطلـب منهـا أن تنـام، والحفـل في الخـارج مسـتمر مـن رقـص وغنـاء وتوزيـع للطعـام، وغـيره مـن احتفـالات الـزواج. وقبـل الفجـر بسـاعتين تـأتي الزفافـة وتوقـظ العـروس، وتزينهـا وتلبسـها ملابسـها وتعطرهـا وتبخرهـا وتلبسـها ثوبـاً(عـادة مايكـون أبيـض صبـغ بالـوان مـن العطـور) مخصصـا لليلـة الزفـاف يكـون هـذا الثـوب قـد سـبق إعـداده بشـكل خـاص، حيـث يُعطـر بمجموعـة مـن العطـور، مثـل العنـبر والمسـك ودهـن العـود ومـاء الـورد لمـدة ليلـة كاملـة. ثـم تغطـي وجههـا وتاخذهـا إلى زوجهـا. والعـروس في هـذه الليلـة لا يراهـا أحـد، بـل أن أهـل العـروس إن كان بيتهـم صغـيراً ولا يسـع المدعويـن تؤخـذ العـروس إلى بيـت الجـيران توضـع في غرفـة خاصـة إلى أن يحـين موعـد الزفـاف تأخذهـا (الزفافـة) إلى بيـت والدهـا لـتُزف هنـاك. ومـن العـادات الـتي ذكرتهـا عينـة الدراسـة المنتميـة للبيئـة السـاحلية أن بعـض العائـلات كانـت تـزف بناتهـا محمولـة مـن قبـل الزفافـة ومجموعـة مـن العبيـد والخـدم في سـجادة (زوليـة) أرجعتـه عينـة الدراسـة إلى نـذر نذرتـه أم العـروس لابنتهـا أن تـزف في (زوليـة) أو تكـون العـروس مـن عائلـة مقتـدرة، وزفـاف الفتـاة لعريسـها في (زوليـة) رمـز للمكانـة العاليـة للفتـاة عنـد أهلهـا كذلـك دليـل علـى المسـتوى الاجتماعـي العـالي للأسـرة. وذكـرت إحـدى الإخباريـات عـادة مايكـون هنـاك إمـراة متخصصـة في إعـداد وتجهـيز العـروس قبـل زفافهـا تُقـدم لهـا النصـح والارشـادات ثـم تُسـلمها (للزفافـة، أو الشـدادية) حسـب مسـماها في كل بيئـة. لتزفهـا للعريـس، الـذي يكـون قـد سـبق العـروس إلى (الجلـة) الغرفـة المعـدة للزفـاف منـذ أن غـادر المحتفلـون وبقـي هـو وأصدقـاؤه يتسـامرون حـتى موعـد الزفـاف حيـث يغـادرون المـكان، ثـم يدخـل عليـه أهلـه مهنئـين وناصحـين، ثـم يغـادرون ويبقـى هـو منتظـراً قـدوم عروسـه الـتي تُـزف إليـه قبـل آذان الفجـر بسـاعتين وتُخـرج عنـه بعـد آذان الفجـر مباشـرة وهنـاك عـادة يتبعهـا أهـل المنطقـة السـاحلية وأكـد عليهـا الكثـير أن العـروس لا تُـزف إلا بعـد أن تظهـر نجمـة معينـة في السـماء، يُطلـق عليهـا (نجمـة العرايـس) ويكـون الوقـت قبـل آذان الفجـر بسـاعتين، ومـا أن يـؤذن الفجـر حـتى تـدق (الزفافـة) البـاب علـى العريـس لاخـراج العـروس. وللزفافـة أجـر تحصـل عليـه مـن العريـس بعـد أن تـأتي لأخـذ العـروس بعـد آذان الفجـر، أو بعـد الزفـة الثانيـة وقـت الضحـى. أمـا البيئـات البدويـة فـإن جميـع عينـة الدراسـة المنتمـين لتلـك البيئـة أكـدوا أنّ العـروس لا تُـزف في بيـت والدهـا بـل بعـد انتهـاء الحفـل يدخـل العريـس بصحبـة إحـدى قريباتـه ويمسـح علـى رأس عروسـه ثـم يخـرج، وينـام في مـكان آخـر قريـب مـن بيـت أهـل العـروس، كمـا تظهـر هـذه العـادة أيضـا عنـد (البـداه) سـكان الجبـل مـن البيئـة الجبليـة كمـا ذُكـر سـابقا. وفي الصبـاح الباكـر يركـب عروسـه علـى جمـل أو أي دابـة قـد أُعـدت لذلـك ويذهـب بهـا إلى بيتـه، وعـادة ماتصطحبهـا نسـاء مـن أهلهـا وقريباتهـا، كمـا أكـد الجميـع أن الأم لا تذهـب مـع ابنتهـا عندمـا تُنقـل إلى بيـت زوجهـا. كذلـك والـد العـروس وإخوانهـا الكبـار لا ينامـون في البيـت في ليلـة زفـاف العـروس، أرجعـه أغلـب عينـة الدراسـة حيـاء مـن والـد وأخـوة العـروس. ومـن العـادات الـتي ذكرتهـا عينـة الدراسـة المنتميـة للبيئـة السـاحلية، أن الثـوب (المـورس) الـذي ترتديـه العـروس ليلـة الزفـاف، يلبسـه العريـس في الصبـاح ليطبـع العطـر مـن الثـوب إلى ملابسـه، ثـم يخلعـه، ليبقـى للعـروس تلبسـه في بقيـة ليـالي أسـبوع العـرس. وذكـر البعـض أن المعـرس يلبـس (كنـدورة مورسـة) أي صبغـت بالزعفـران والـورس، يسـتقبل فيهـا المهنئـين في الصبـاح، ويتميـز المعـرس بهـذه (الكنـدورة) الـتي طبعـت فيهـا ألـوان العطـر وينتشـر عبـق عطرهـا في كل مـكان يجلـس فيـه. ومـن أشـهر الزفافـات في المـاضي كمـا ذكرهـا أفـراد عينـة الدراسـة:

جدول (1) أشهر الزفافات في الماضي:

م	الاسم	الإمارة
1	فاطمة بنت فرحان	رأس الخيمة
2	سلامة بنت فرحان	رأس الخيمة
3	سندية بنت كياي	رأس الخيمة
4	مريم بنت كياي	رأس الخيمة
5	سليمة بنت كياي	رأس الخيمة
6	وموزة بنت كياي	رأس الخيمة
7	شيخة بنت لبقيشي	رأس الخيمة
8	لطيفة بنت مزينقا	رأس الخيمة
9	موزة بنت جمعة الجرمن	رأس الخيمة
10	صالحةبنت مزينجا الزعابي	رأس الخيمة
11	فاطمة حميد بخيت	الفجيرة
12	حبشة وتلقب بـ(حبشوه)	الفجيرة
13	فاطمة على هاش	الفجيرة

وعادة مايمكث (المعرس) في البيئة الساحلية وبعض من مناطق البيئة الجبلية المطلةعلى الساحل، في بيت أهل العروس من 3 إلى 7 أيام ثم تنقل العروس إلى بيت زوجها بموكب من نساء (الفريج) أي الحي تصطحبها إمرأة كبيرة من عائلتها عمتها أو خالتها أو إمرأة مشهود لها بالحكمة، تمكث معها يومين أو ثلاثة بهدف التخفيف عن العروس حتى لا تشعر بالغربة في بيت أهل زوجها، تقوم هذه المرأة بنصح العروس وإرشادها.

الصباحية (الصباحة) صباح يوم الزفاف في الماضي

يختلف صباح يوم الزفاف في الماضي من بيئة لأخرى في المجتمع التقليدي الإماراتي بالنسبة للعروسين وذلك حسب عادة الزفاف، فإن كان زفاف العروسين في بيت أهل العروس كما يحدث في البيئة الساحلية في صباح يوم العرس يكون أهل العروس قد أعدوا طعام الإفطار للعريس أهمه «الخنفروش» الذي تعده إمراة متخصصة عادة ماتكون (المحنية أوالزفافة) حسب إتقانها وتميزها في إعداده. كما يُعد الهريس، والخبيص، والخبز الخمير، أو الجباب، أوالرقاق. (انظر الملاحق معجم الكتاب وملحق الصور)، حيث يُقدم له في الجلة التي لا يغادرها صباح ذاك اليوم، ويستقبل أصدقاؤه وأهله فيها، الذين ياتون مهنئين ومباركين. ومن أشهر العبارات التي يرددها المهنئون: «مبروك .منك المال ومنها لعيال. مبروك مادبرت» ويستمر في استقبال المهنئين حتى وقت الضحى موعد زفاف العروس للمرة الثانية (زفة الضحى) حيث تقوم إمراة متخصصة أو الزفافة في إعداد العروس وتجهيزها من جديد حيث تحممها وتعطرها وتلبسها ملابس جديدة مكونة من: الكندورة المخورة، السروال بوبادلة، الثوب الميزع، وتلبسها الذهب، حيث تزين شعرها بالذهب «لشناف» وتزين يديها بالحيول وأصابعها بالخواتم بأنواعها المختلفة، والحزام أيضا من الذهب «الحقب» وتلبسها البرقع على وجهها و«الوقاية المنقدة» على رأسها (انظر ملاحق الصور)، ثم تُغطي وجهها وتزفها إلى زوجها في (الجلة) حتى آذان الظهر، ثم تطرق الباب على العريس، وتُخرج العروس، لتجهزها لاستقبال المهنئين من النساء اللاتي يتوافدن إلى بيت أهل العروس لرؤية العروس، ويقدم للعروسين وجبة الغداء المكونة من الرز (العيش) والدجاج المحشو بالبيض والمكسرات، كما يُقدم لهم أيضا الرز (العيش والسمك) إما أن يكون مقليا، أو مشوياً أو مطبوخاً، أو يقدم لهم الرز(العيش) مع الدجاج بالمرق. (انظر ملاحق الصور)، وفي المساء بعد آذان العصر تجلس العروس على (دوشك أو مجموعة من الدواشك) وهو فراش يعلو قليلا الأرض، له ألوان مختلفة الأحمر أو الأصفر، تجلس عليه العروس وتكون مغطاة الوجه، فتطلب منها إحدى النساء أن ترفع رأسها لتراها النساء اللاتي قدمن للتهنئة، بل البعض يطلب من الزفافة أو المحنية أن تكشف

عـن وجـه العـروس ليراهـا الجميـع. وتسـتمر النسـاء في التوافـد علـى بيـت أهـل العـروس حـتى آذان المغـرب. وفي وجبـة العشـاء يقـدم للعروسـين الخـبز المحلـى بالسـكر والحليب. (انظـر ملحـق الصـور) ويختلـف نـوع الطعـام باختـلاف البيئـة، ومقـدرة أهـل العروسـين الماديـة. وهكـذا يتنـوع طعـام العروسـين طـوال مـدة بقائهمـا في بيـت والـد العـروس، الـذي يسـتمر مـن 4 إلى 7 أيـام والبعـض يكتفـي بالثلاثـة الأيـام الأولى ثـم يأكلـون ممـا يصنـع في البيـت مـن وجبـات عاديـة. كمـا تُقـام وليمـة لمـن يـأتي مهنئـا العروسـين في الثلاثـة الأيـام الأولى وعـادة مـا تـأتي النسـاء مهنئـات أم العـروس وأم العريـس، فيقـدم لهـن الطعـام المكـون مـن الهريـس والخبيـص والخـبز والحلـوى. وعـادة ماتكـون الوليمـة ومقدارهـا حسـب ظـروف ومسـتوى أهـل العروسـين. أمـا في البيئتـين الجبليـة (البـداه) والبدويـة كمـا سـبق ذكـره، والعـروس لاتُـزف في بيـت والدهـا بـل تحمـل يـوم العـرس إلى بيـت زوجهـا وتقـام لهمـا الاحتفـالات هنـاك. ومـن العـادات المتعـارف عليهـا في المـاضي أن يقـدم العريـس لعروسـه صبـاح يـوم العـرس هديـة يطلـق عليهـا «صباحـة» إمـا أن يقدمهـا لهـا في الزفـة الأولى قبـل أن تخرجهـا الزفافـة مـن عنـده أو في زفـة الضحـى. وعـادة مـا يعقـد العريـس «الصباحـة» في «وقايـة» طرحـة العـروس أو ملابسـها، وتتنـوع الصباحـة في مقدارهـا ونوعهـا حسـب ظـروف العريـس وقدرتـه الماليـة، بـأن يُقدم لهـا خاتمـا مـن الذهـب، مريـة أو أسـاور ذهبيـة، أو مبلـغ مـن المـال، كل حسـب مقدرتـه. وأكـد الإخباريـون علـى أهميـة إعطـاء المعـرس الصباحـة للعـروس، فهـذا دليـل علـى رضائـه عنهـا وفيـه تأكيـد علـى طهـارة وشـرف الفتـاة. كذلـك كان تُعطـى أم العـروس هديـة في يـوم زفـاف ابنتهـا لكـن هـذه العـادة ليسـت عنـد كل الأسـر وفي كل البيئـات وقـد أرجـع إخباريـو الدراسـة ذلـك حسـب ظـروف العريـس الماليـة.

بيت الزوجية في الماضي

تختلـف عـادات نقـل العـروس إلى بيـت زوجهـا في المـاضي مـن بيئـة لأخـرى. ففـي البيئـة السـاحلية عـادة مـا تُنقـل إلى بيـت زوجهـا بعـد أسـبوع مـن الـزواج، وتُنقـل العـروس بشـكل احتفـالي مـن قبـل أهلهـا وجـارات أمهـا، حيـث يسـمى ذلـك «حـوال العـروس». وتُنقـل مسـاءً في موكـب مكـون مـن خـالات وعمـات العـروس والصديقـات المقربـات مـن أم العـروس، تصطحبهـن المحنيـة أو الزفافـة حسـب ترتيـب ورغبـة أم العـروس، ويُنقـل مـع العـروس جهازهـا وحاجياتهـا مـن ملابـس واثـاث بسـيط مثـل « تكيـات، دواشـك، إبريـق للحمـام، وإبريـق للوضـوء، كـرسي الحمـام، أغطيـة للسـرير، المبخر (المدخـن) الفحـم (الصخـام) و(المهبـاش) وهـو مايحمـل بـه الفحـم مـن علـى النـار و(لكـوار)» تكـون الأم قـد جهزتهـا لابنتهـا ووضعتهـا في صنـدوق يحملهـا (الخـدم، أو العبيـد) وبعـض النسـاء مـن أهـل الحي ويخرج موكـب النسـاء مـن بيـت العـروس كل إمـراة تحمـل شـيئا مـن حاجيـات العـروس، تتوسـطهن العـروس مغطيـة الوجـه تسـير بـين النسـاء علـى الأقـدام، إذا كان بيـت أهـل العريـس قريبـا أمـا اذا كان بعيـدا فيذهـبن علـى الـدواب، إلى أن يصلـوا إلى بيـت أهـل العريـس تسـتقبلهن أم العريـس بالترحـاب، وتكـون قـد أعـدت لهـن وليمـة عشـاء، تتعشـى النسـاء ثـم يغـادرن تـاركات العـروس في بيـت زوجهـا لتبـدأ حيـاة جديـدة، وذكـرت إحـدى الإخباريـات أنـه إذا كان المـكان الـذي جـئن منـه بعيـداً، تبيـت النسـاء في بيـت أهـل العريـس ثـم يغـادرن صباحـا. وعـادة مـا تبقـى مـع العـروس إمـراة كبـيرة في السـن مشـهود لهـا بالحكمـة والعقـل، إمـا أن تكـون عمتهـا أو خالتهـا أو واحـدة مـن نسـاء الحي المشـهورات، تبقـى معهـا يومـين أو ثلاثـة، لتقـدم لهـا النصـح والارشـاد ولتخفـف مـن خوفهـا وشـعورها بالغربـة في بيـت أهـل زوجهـا. كمـا ذكرنـا سـابقا، أمـا في البيئـة الجبليـة (سـكان المناطـق القريبـة مـن السـاحل السـاحل) فيتـم نقـل العـروس إلى بيـت زوجهـا بعـد سـبعة أيـام مـن بقائهـا وزوجهـا في بيـت أبيهـا، كمـا يحـدث في البيئـة السـاحلية، بموكـب مـن النسـاء يحملـن «زهبتهـا» جهازهـا في موكـب مـن الغنـاء والأهازيـج، تتوسـطهن العـروس وبجانبهـا الشـدادية وقريباتهـا مثـل العمـات والخـالات والصديقـات المقربـات، تسـتقبلهن أم العريـس وتُكـرم وفادتهـن

بإعداد وليمة العشاء، يسلمن على العروس ويتعشين ثم يغادرن تاركات العروس في بيت زوجها، والبعض ذكر أنه قد تبقى معها «الشدادية» لمدة ثلاثة أيام أو يومين. أما في البيئة الجبلية (البداه سكان الجبل) فنلاحظ أن الأمر يختلف، فالعروس لاتُزف في بيت والدها، ففي صباح يوم الخميس يُقدم طعام الافطار لمن بات في (فريج) أهل العروس، من النساء والرجال، من أهل العريس ثم تُعد الركاب لنقل العروس إلى بيت زوجها، في موكب من النساء والرجال مرددين الأهازيج والأغاني الشعبية وإطلاق الأعيرة النارية، حاملين جهاز العروس. كما تم ذكر ذلك في الجزء الخاص بزفاف العروسين. ويتشابه هذا الأمر في عادات الزفاف في البيئة البدوية أيضا لا تُزف في بيت أهلها بل تُنقل مباشرة إلى بيت زوجها في موكب من أهلها وجاراتها يصطحبهم العريس وبعض من أهله وتزف في بيت زوجها. وفي الماضي في كل البيئات (الساحلية، الجبلية والبدوية) من المعيب أن تذهب أم العروس مع ابنتها يوم نقلها لبيت زوجها، لكن قبل أن تغادر العروس إلى بيت زوجها تودعها أمها بعد أن تقدم لها النصائح والوصايا حيث توصيها خيرا بزوجها وأهله فتقول لها: اجعلي أمه كأمك وأباه كأبيك وأخواته كأخواتك، أطيعي زوجك «لا ترادّدينه» أي لا تُردي عليه بالكلام ساعدي أمه في البيت، «لا ترقدين لين الضحى» أي لا تنامي حتى وقت الضحى. أو تقول لها مؤكدة «هله هله في ريلج وهله» أي الله الله في زوجك وأهله. وفي بعض المناطق الساحلية مثل أهل دبا تقوم «الشدادية» بتقديم النصائح للعروس. وفي الماضي لا تقوم العروس بأي تقاليد عندما تدخل إلى بيت الزوجية وكذلك العريس، إنما يكتفي البعض بنثر الحلوى والمكسرات على العروسين وعادة ما تقوم أم العريس بذلك تعبيرا عن فرحها وسعادتها بقدوم العروس. والبعض يكتفي بالزغاريد، والبعض يدخل بالغناء. وعند وصول الموكب إلى بيت أهل العريس تقوم (الزفافة) أو (المحنية) المرأة التي ستبقى مع العروس يوما أو يومين بإدخال العروس إلى غرفتها التي تكون قد أُعدت لها من قبل أهل العريس، فلم تكن هناك بيوت مستقلة بل كانت العروس تعيش مع أسرة أهل زوجها حيث كان نظام الأسرة الممتدة هو النظام السائد. وعادة ماتزور أم العروس ابنتها بعد أسبوع من زواجها إن كان البيت قريبا، لكن إن كان البيت في منطقة بعيدة قد تطول المدة إلى شهر. وعادة عندما تزور الأم ابنتها تحمل لها معها حاجيات لغرفتها التي تسكنها مثل: مخدات، دواشك، (كرخانة) مكينة خياطة، (شربة) أو (ايحلة) للماء، (شت) سلة من السعف توضع فيها الملابس وغيرها مما قد تحتاجه في غرفتها. فبعض الأسر كانت تُجهز للعروس الغرفة التي ستعيش فيها مع زوجها فلا تحتاج لأي شيء من أهلها، والبعض لا يُجهز لذلك تقوم أم العروس باكمال النواقص التي تحتاجها ابنتها. فكل حسب ظروفه.

الحياة الزوجية في الماضي

في الماضي كانت الفتاة تتعلم شؤون البيت والطبخ على يد والدتها منذ أن تكون صغيرة فما أن تتزوج حتى تكون قد اتقنت كل شؤون البيت من طبخ وتنظيف وغيره، وهذه من أساسيات تربية الفتاة في الماضي، والتي تحرص كل أم أن تُعلمها لابنتها جنبا إلى جنب مع عادات الأدب الاجتماعي (السنع)، لذلك لاحظنا أن التركيز على اتقان الفتاة لشؤون البيت من طبخ وتنظيف لم يكن من شروط المواصفات التي تحرص الأم على التاكد منها عندما تبحث عن فتاة لتخطبها لابنها فهي أمور بديهية متعارف عليها، وعادة ما تأتي الفتاة إلى بيت أهل زوجها وهي تتقن شؤون إدارة البيت والطبخ، لذلك فمن الضروري أن تُساعد أم زوجها في الطبخ وإعداد الطعام، وتنظيف البيت، وتريح أم زوجها، أما إذا كانت الفتاة صغيرة لا تتقن إدارة شئون البيت والطبخ وغيرها من شؤون المنزل فتقوم أم الزوج بتعليمها حتى تتقن ذلك ثم تترك لها إعداد الطعام وتنظيف البيت وغيره. «أم الريل تربي مرت الولد على ايديها» أي أم الزوج تُربي زوجة ابنها على يديها. وتكتفي هي بالاشراف العام. أما الإدارة العامة للبيت فتبقى في يد أم الزوج. ولم تكن هناك بيوت مستقلة للزوجين،

بـل كانــت العروس تعيــش مع أســرة أهــل زوجها حيث كان نظــام الأســرة الممتدة هــو النظام الســائد في المجتمع الإمــاراتي التقليــدي حيث تســكن الفتــاة في بيــت أهل زوجها الذي يســكن فيه أم الزوج وأبــوه، وأخوته وأخواته، ويكــون معهــم أخوتــه المتزوجــون وزوجاتهم والــزواج في خمســينات القرن المــاضي حتى بدايــة قيــام الإتحاد لم يكــن يُكلف العريــس الكثير فقــد كانت أقــل تكلفة كما ذكر الإخباريون، 70 روبية حســب العملة المستخدمة في ذاك الوقت ثــم بدأت في الازدياد حــتى وصلت إلى 2000 ريال حســب العملة المســتخدمة في تلك الفترة قبل قيام الإتحــاد وصــدور العملة الرســمية للدولة وهــي الدرهم. وهــذه التكلفــة كمــا ذكــر الإخباريون تشــمل المهــر وما يُصرف علــى العرس مــن طعام وغــيره من أمــور تتعلق بالــزواج . فاغلب تكاليــف العرس كانت تُقــدم من أهله وأقاربــه على شــكل «عينية» أي مســاعدات.

عــادات كانــت تقــام في الأفــراح قديمــا واندثرت في الوقــت الحالي:

مــن الأشــياء الــتي تُقــام في الأفــراح قديمــا وضمن عــادات الزواج وتقاليــده في الماضي، واندثــرت في الوقت الحــالي على النحــو الآتي :

جدول (2) العادات التي تقام في الأفراح قديما واندثرت في الوقت الحالي

1	لم يكن للعروس حق اختيار الزوج أو رفضه
2	الفتاة كانت تتزوج في سن صغير دون سن الرشد. لم تعد الفتيات يزوجن من سن 10 - 14
3	طرق التعرف على الفتاة وخطبتها (يوم التحميدة، يوم العيد، عند البئر، عند جمع الحطب)
4	أساليب أم العريس لرؤية الفتاة التي وصفت لها لتخطبها لابنها.
5	عدم السماح للعريس برؤية خطيبته إلا يوم الزفاف.
6	معتقدات عقد القران والخوف من الربط والشر بالعروسين.
7	عدم السماح للعروس بحضور مجلس عقد القران أو التوقيع على العقد.
8	خياطة ملابس العروس في بيت والدها على يد نساء (الفريج) الحي.
9	نوع ملابس العروس ومديلاتها.
10	أماكن ومحلات شراء الملابس والذهب. مثل (بيت المصلي وبيت المرباخي)
11	نقل (الحاضر) جهاز العروس وطريقة عرضه على المدعوين ونقله من بيت لآخر.
12	طرق وأساليب الاعتناء بالعروس وأدوات ومواد العناية بها.
13	إعداد الغرفة المعدة لزفاف العروسين (الجلة) وتجهيزها في بيت أهل العروس.
14	زفاف العروس في بيت والدها. زفتا الفجر والضحى.
15	لبس العروس للبرقع بمجرد ان تُخطب وتتزوج. (لاتزال هذه العادة باقية عند بعض من الأسر البدوية)

16	طبخ طعام يوم العرس أمام بيت العروسين وعلى يد طباخين من أهل (الفريج). الحي.
17	طريقة وأسلوب دعوة الناس للعرس.
18	طريقة حناءالعروس واستخدام الحناء العربي الخاص بدون أدوية أو إضافات. وأداة الحناء (عود كبريت، أو باليد، أو بورقة من أوراق النخيل "خوصة من النخل)
19	بقاء العروس والعريس سبعة أيام في بيت والد العروس.
20	الطعام الخاص الذي يُقدم للعروسين لمدة سبعة أيام (الخنفروش، الدجاجة المحشوة بالمكسرات)
21	نصب شراع في بيت والد العروس تخاط تحته ملابس العروس على يد نساء (الفريج).الحي
22	تعاون أهل (الفريج) الحي في طبخ الطعام دون مقابل .
23	الصباحة أي الهدية التي لا بد أن تُقدم للعروس من قبل العريس صباح يوم العرس.
24	نقل العروس إلى بيت زوجها بموكب من النساء حاملات حاجيات العروس سيرا على الاقدام أو استخدام الدواب.
25	الصباحة أي الهدية التي لا بد أن تُقدم للعروس من قبل العريس صباح يوم العرس.
26	اختفاء العروس عن الأنظار بمجرد أن تُخطب. (تبقى العروس مخباية)
27	اندثار دور (الزفافة، والشدادية، والفراشة، المعقصة ، الظفرة)
28	أنواع التسريحات التي كانت تصنع للعروس يوم عرسها(عجفة، أو الشونقي) وتسريح الشعر بالعطر من زعفران ودهن ورد والبضاعة.
29	الفرق الشعبية كان أغلب أفرادها من (ابناء الفريج) وكانت تحي الزفاف بدون مقابل.
30	ضرورة زواج الأخت الكبرى قبل الصغرى.
31	الاستعداد ليوم الزواج قبل الموعد بشهر وامتداد احتفالات الزواج من3 إلى 7 أيام
32	أم العروس لاتتزين يوم عرس ابنتها ولا تذهب معها عند نقلها لبيت زوجها.
33	أبو العروس وأخوتها لا ينامون في البيت ليلة زفاف العروس.
34	اعتقاد أن الفتاة بعد عقد قرانها لا تترك لوحدها خوفا عليها من مس الشيطان.
35	اعتقاد الخوف من عقد القران بين عيدين أو شهر رمضان.
36	تقديم المهر باشكال عينية مثل: بقرة، أو ناقة، أو (قلة تمر) أي جراب من التمر، أو قطعة أرض
37	نوع النقود الروبية الهندية والريال القطري البحريني والريال الفرنس.
38	الارشادات والنصائح التي تقدم للعروسين قبل الزواج من قبل اناس متخصصين اندثرت.

39	زفاف العروس في بيت زوجها في البيئة البدوية وبعض من مناطق البيئة الجبلي
40	الاعتقادأن الفتاة بعد عقد قرانها لا تتركلوحدها خوفا عليها منمس الشيطان
41	توزيع الطعام(وجبة الغداء) على الأهل والجيران قبل العرس بيوم أو يوم العرس.
42	عادة (اللقية والندبة) عند القبائل في البيئة الجبلية
43	تبادل (الاغراض) من حلي، وأثاث مثل الصناديق، الدواشك، السجاجيد والزوالي) بين أهل(الفريج) الحي في مناسبات الزفاف.

ملاحظات وإستنتاجات

نلاحظ أن حفل الزفاف كان يُقام في أكثر من مكان، ففي الأيام الأولى من أسبوع العرس تكون الاحتفالات في بيت أهل العريس حيث تعزف الفرق الشعبية ويوزع الطعام، ثم ينتقل الحفل بعد ذلك إلى بيت أهل العروس ففي يوم الأربعاء يُعرض جهاز العروس على المدعوات، وتعزف الفرق الشعبية ويوم الخميس الاحتفال بالزفاف. ويشارك في هذا الاحتفال كل أهل (الفريج) الحي من الجيران والأصدقاء. فأعضاء الفرق الشعبية هم أصلا من أهل الفريج. لكن المدة الزمنية للاحتفال تختلف من مستوى اجتماعي لآخر، وحسب ظروف العريس وأهله. فالغالب أن الاحتفالات في الماضي كانت تستمر أسبوعا، لكن قد تتقلص تلك الأيام ليوم أو يومين حسب ظروف العريس وامكاناته المادية.

نلاحظ من إجابات الإخباريين أنه في احتفالات العرس تُقدم أطعمة مختلفة خاصة باحتفالات الزواج، فالوجبة الرئيسة التي تقدم للمدعوين هي وجبة «العيش» الرز واللحم، سواء في وجبة الغداء أو وجبة العشاء، يصاحبها أكلات أخرى مالحة وأخرى حلوة، تقدم في أوقات مختلفة من اليوم فمثلا: للافطار يقدم: الهريس، الخبيص، الخبز بأنواعة: المحلى بالسكر، أو الخمير، أو الكباب. والعسل والبلاليط والثريد والخنفروش واللقيمات بالاضافة إلى الحليب والشاي والقهوة. وللغداء يقدم: العيش واللحم والدجاجة المحشوة بالبيض. (انظر الملاحق، ملحق الصور) واللحم اللذي يُقدم في احتفالات الزواج في البيئة الساحلية هو لحم: الغنم، والبقر، ولحم العجل, كما ذكر أشهر الطباخين في البيئة الساحلية. أما في البيئة الجبلية فكان يُقدم لحم الماعز، أما في البيئة البدوية فقد كان يُقدم لحم (الحوار) وهو الأبن الصغير للناقة. كما نلاحظ أن يوم العرس وقبله بيوم يوزع الطعام المكون من الرز واللحم (العيش واللحم) على الجيران وخاصة في وجبة الغداء. كما ذكر الإخباريون اذا كان هناك عرس في (الفريج) أي في الحي فالجيران لا يطبخون طعام الغداء في بيوتهم لأن الطعام سيأتي من بيت (المعاريس). أي بيت أهل العريس أو أهل العروس.

نلاحظ أنه في صباح يوم العرس لا بد أن يُقدم العريس للعروسه هدية يُطلق عليها «صباحة» نسبة إلى الصباح التالي لليلة الزفاف. ومن المعيب أن لايقدم العريس لعروسة «الصباحة» وكان يقدمها لها بعد الزفة الأولى في الصباح قبل أن تُخرجها «الزفافة» من عنده، أو بعد الزفة الثانية وقت الضحى، وتتفاوت الصباحة حسب مقدرة العريس، فإما أن تكون: خاتم ذهب، أو مرية، أو مقداراً من المال، وهذه العادة يتساوى فيها الغني والفقير.

تُبرز في احتفالات الزواج شخصيات محورية لها أدوار كبيرة في احتفالات الزواج، فيظهر دور الزفافة: وهي التي تعتني بالعروس قبل ادخالها إلى عريسها بالباسها الملابس المعطرة والمبخرة، ثم تقوم بزفها إلى عريسها، ثم تقوم باخراج العروس من عند



7

العريس في صباح يوم العرس، ثم تزفها مرة أخرى وقت الضحى، وللزفافة أجر تحصل عليه إما بعد اخراج العروس من عند المعرس في الزفة الأولى أو وقت الضحى في الزفة الثانية. كذلك تظهر شخصية المحنية: التي تقوم بتحنية العروس ثلاثة أيام متتالية، وللمحنية أجر تحصل عليه من أم العروس التي تقتطعه من مهر العروس، وعادة مايكون مبلغا رمزيا أوعينيا حسب مقدرة وظروف أهل العروس. كما تظهر شخصية «الفراشة» وهي المرأة التي تقوم بتجهيز وترتيب الغرفة الخاصة بالعروسين «الجلة» وقد تقوم الفراشة بأدوار أخرى مثلا: كأن تقوم بتحنية العروس وترتيب غرفة العروسين بالإضافة إلى إعداد الافطار للعروسين لمدة ثلاثة أيام، حسب ماورد على لسان الراوية مريم محمد سيف حميدان التي كانت متخصصة في إعداد وترتيب غرفة العروسين في الماضي. كذلك تظهر شخصية المعقصة: وهي المرأة التي تهتم بتمشيط العروس، وهي إمراة عادة ما تكون تجيد عمل التسريحات الخاصة بالعروس بشكل مميز أشهرها تسريحة عرفت بأسم «العجفة». والبعض يطلق عليها أسم «شوتقي» وفي مناطق مثل خورفكان تظهر شخصية: الشدادية: وهي التي تهتم بالفتاة أو مجموعة من فتيات (الفريج) منذ أن يكن صغيرات وذلك بأن تكون مسؤولة عن تمشيط شعورهن في المناسبات مثل: يوم العيد، حتى يكبرن ويخطبن تقوم بالاعتناء بهن وخدمتهن يوم عرسهن حيث تقوم بدور «المحنية، والمعقصة، والزفافة» صورة رقم (7-8) ثم تكافأ من قبل أم العروس بعد انتهاء العرس بمقدار من المال عادة مايقتطع من المهر.

تظهر مظاهر التكافل الاجتماعي في عادات الزواج وتقاليده في الماضي من خلال عدة مواقف نلاحظها عندما يجتمع الرجال للاتفاق على المهر ولوازم العرس في بيت والد العروس، يتحدث أكبر الرجال سنا وأكثرهم حكمة، اذا طلب والد العروس مهرا لا يستطيع أن يدفعه العريس للتخفيف عليه، كما يتدخل الجالسون لتخفيف المهر على العريس خاصة إذا كانت ظروفه المادية ضعيفة. كذلك يظهر التكافل بين أفراد المجتمع التقليدي منذ أول يوم للعرس فالعرس الذي يُقام في (الفريج) الحي لا يخص عائلة العريس والعروس فقط، بل يخص كل أفراد (الفريج) الحي فنلاحظ روح التكافل والتعاضد والمشاركة بين أفراد الحي الواحد (الفريج) وتُترجم العلاقات الوطيدة بين أفراد الحي الواحد، منذ الخطوات الأولى للزواج فإذا عزم شاب على الزواج ولم تكن امكاناته المادية تساعده على ذلك كما جاء على لسان أحد الإخباريين أن أبا العريس يذهب إلى الشخص الذي يُعرف بمكانته في (الفريج) الحي وعادة ما يكون له مجلس



يجتمع عنده أهل (الفريج) ويخبره أن إبنه سيتزوج وهو بحاجة إلى المعونة، أو يقول له (هالله هالله بالعينية) فالعينية شيء متعارف عليه بين أفراد الفريج إذا ماتزوج أحدهم، لكنه يوضح له أنه يحتاج للأكثر نظرا لظروفه، وبهذه العبارة يفهم الرجل إن الرجل يحتاج لمساعدة أكثر، وعندما يجتمع رجال الحي في مجلسه يُعلن أمام الجميع أن فلانا سيتزوج وعلى الجميع أن يشارك ويعينه في الزواج، فيبدأ الرجال بتقديم (العينية) أو(الشوفة) للعريس،(يعينون المعرس إلي أبيب ذبيحة أو ذبيحتين أو ثلاث، والي يعطيه فلوس، إلي أبيب يونيتين عيش أو يونية (شكل) كيس من السُكر). أي كل واحد يقدم مايستطيع من إعانات العريس. والعينية ليست منة ولا صدقة بل هي عادة اعتاد عليها أهل المنطقة تنتشر في أواسط الرجال وأواسط النساء، وُتقدم طواعية وبلا طلب، ويقدمها الأهل والأخوان والأصدقاء والميسورون من غير أقارب العريس وتكون «العينية» قبل العرس والثناء تجهيز أهل العريس لجهاز العروس وكانت العينية تُقدم في صور مختلفة كما ذكر الإخباريون، أموالاً أومواد غذائية «عيش، رؤوس أغنام». و«العينية» يردها أهل العريس في مناسبات مماثلة لمن قدمها لهم، إذا هي تعاون متبادل بين أفراد المجتمع. كما تُظهر مظاهر التكافل والتضامن الاجتماعي في عادات الزواج وتقاليده عندما تجتمع نساء الحي في بيت أهل العروس لخياطة ملابس العروس، بروح الفريق الواحد، فكل واحدة تقوم بخياطة جزء من الملابس حتى تكتمل، يعملن كفريق واحد من الصبح حتى المساء، ولم يكن يتقاضين أجراً عن هذا العمل بل يكتفين بما يُقدم لهن من وجبة الغداء التي تعدها لهن أم العروس، والتي يتعاون أيضا في إعدادها. كما يظهر التعاون والتكافل الاجتماعي في تعاون النساء ومشاركتهن في نقل جهاز العروس من بيت العريس إلى بيت العروس. وتعاونهن ومشاركتهن أيضا في «حوال» أي نقل العروس إلى بيت زوجها بعد أسبوع من الزواج. كما يظهر التعاون والتكافل الاجتماعي في مشاركة نساء «الفريج» الحي في إعداد وتجهيز الطعام الذي سُيقدم للمدعوين في أيام العرس، بتنظيف وغسل الرز، كما ذكر أحد الاخباريين، بل يشاركن في إعداد الطعام بتعاونهن مع الرجال المكلفين بالطبخ. ويظهر التكافل في مشاركة جميع شباب ورجال (الفريج) سواء في طبخ الطعام،أو تقديمه للمدعوين، وتوزيعه على بيوت الجيران، ومشاركتهم في استقبال الضيوف، وخدمتهم بتقديم القهوة، والبخور(الدخون والعود) للمدعوين، والمشاركة في الفرق الشعبية التي أغلب أعضائها من أهل الحي، كذلك معاونتهم العريس سواء في استعداده للعرس أو المشاركة في موكب زفافه. ويظهر التكافل أيضا في تبادل الأدوات المتعلقة

بالطبخ (القدور) و(الصواني) من الجيران، واستعارة الذهب للعروس من الجيران الذين يملكون الذهب أو الأسر المقتدرة، يعار الذهب وتلبسه العروس ثم يعاد لأصحابه بعد إنتهاء العرس، فالذهب والحلي كان قديما يتناقل بين البنات عند زواجهن بالاستعارة والسلف فلم يكن الذهب كله ملكا خاص للعروس إنما تمتلك جزء منه وتستعير أكثره. وتبادل الأدوات والأثاث الذي تزين به غرفة العروسين «الجلة» من مرايا «مناظر» دواشك، وشراشف، وصناديق وغيرها من الأدوات، تقوم «الزفافة» أو «الفراشة» باستعارتها ثم اعادتها لأصحابها.

كما نلاحظ ظهور المعتقد الشعبي في عادات الزواج وتقاليده في الماضي، فيظهر بوضوح اثناء عقد القران لحماية العروسين من الحاسدين أو ممن يضمر شرا للعروسين أو أحدهما، ويهدف للتفريق بينهما، ومن تلك الإجراءات والممارسات حرص أهل العروسين على أن يكون عدد الحاضرين أثناء عقد القران قليلاً بأن يقتصر على (المطوع) الذي سيعقد القران ووالد العروس والشاهدين الموكلين من قبلها بالاضافة إلى العريس ووالده. والبعض كان يدخل في غرفة بعيدة عن المكان الذي يجلس فيه المدعوون وبعد عقد القران يخرج للمدعوين معلنا أنه تم عقد القران معبرا عن ذلك بإطلاق أعيرة نارية في الهواء. ومن الاجراءات أيضا أن يأمر (المطوع) الذي سيعقد القران الجالسين في المكان أن يجلسوا جلسة التشهد في الصلاة ووضع أياديهم على افخاذهم خوفا من يربط أحدهم حبلاً أو يعقد عقدة أو حتى يحك رأسه فيربط المعرس عن عروسه. ومن المعتقدات أيضا أن بعض الفئات من المجتمع كانوا يعطون العروس قطعة من الحلوى تقوم بمصها ثم تعطيها لأحب صديقاتها أو ابنة عمها لتمصها اعتقادا بأنها ستتزوج بعدها مباشرة. كذلك من المعتقدات أيضا أن الفتاة التي يُعقد قرانها لا تترك لوحدها أي لاتنام منفردة ولا تخرج لوحدها خاصة بالليل خوفا عليها من مس الشيطان. كذلك ذكرت إحدى الإخباريات أن أم العريس في ليلة العرس كان تُسقي العروسين ماء مقروء فيه آيات من القران الكريم تحصينا لهم من المس والحسد.

كما نلاحظ أن هناك ممارسات وعادات تظهر عند الزفاف (البيئة الجبلية، وبعض من مناطق البيئة الساحلية) المعرس لبيت عروسه لاختبار قوته وقدراته، وذلك قبل أن يصل الموكب الذي يزفه إلى بيت عروسه يتوقف الموكب قبل الوصول لباب البيت مقدار عشرة أمتار أو عشرين متر، وعلى العريس أن يركض حتى يصل إلى باب بيت أهل العروس ويدخل إلى الغرفة (الجلة) دون أن يتمكن الشباب المصطفين أمام باب بيت أهل العروس من ضربه. ويتشابه هذا الاختبار مع الاختبار الذي يصاحب الأحتفال بالزواج في المجتمعات البدائية التي لا تزال رواسبها موجودة في المجتمعات المتحضرة. فمن المألوف في المجتمعات البدائية أن ينظم العرف مجموعة من الشعائر والتقاليد والعادات التي تقوم باختبار قدرة الإنسان على القيام بعمل معين، وتتخذ هذه الاختبارات شكلها من طبيعة العمل أو المهنة التي يراد للفرد أن يقوم بها وهي تدل على تحول المرء من مرحلة إلى مرحلة أكبر منها فيطلب منه أن يقوم بتبعات أكبر. ومن أشهر تلك الاختبارات مايصاحب الاحتفال بالزواج بتعريض أجسام الفتيان للبعوض أو النحل لاختبار قدرتهم على الاحتمال وذلك كحلقة رئيسة من حلقات الاحتفال بالزواج، ومن ذلك ضربهم بالسياط لاختبار جلدهم، أو تكليفهم بمهام لها مكانتها وخطرها كالقضاء على وحش مفترس أو الاتيان بهدية نفيسة بعيدة المنال إلا على كل بطل قوي قادر على احتمال شدائد السفر وغيرها من المشاق. وهذا يدل على تشابه بل تماثل بين الاختبارات على اختلاف أنواعها في آداب الشعوب وعاداتهم، شرقية أو غربية أو أسيوية أو أفريقية قديمة أو حديثة[4].

ونلاحظ أيضا من عادات وتقاليد الزواج في الماضي أن والد العروس لا ينام في البيت ليلة زفاف ابنته ،أرجع الإخباريون ذلك لحياء أبي العروس في يوم زفاف ابنته كذلك أم العروس لا ترتدي ملابس

مميزة في هذا اليوم ومن المعيب أن تصطحب ابنتها في الموكب الذي ينقل العروس إلى بيت زوجها «حوال العروس» المكون من نساء الحي وخالات وعمات العروس، تبقى في البيت ولا تزور ابنتها إلا بعد اسبوع من العرس، وفي أغلب الأوقات أن البنت هي التي تزور أمها.

نلاحظ من إجابات الاخباريين أن العروس كلما امتنعت وأبدت رفضها القيام بالخطوات التي تعد لها التجهيزها يوم عرسها دل ذلك على حيائها وعفتها. فيجب أن لاتُظهر بمظهر الراغبة في الزواج بل عليها أن تُعبر عن رفضها بالتمنع عن لبس البرقع حيث تقوم بشقه مرتين وتلبسه في المرة الثالثة على مضض فلبس العروس للبرقع اعلان لدخولها عالم الحياة الزوجية لهذا تمتنع عن لبسه عدة مرات تعبيرا عن رفضها دخول هذا العالم، وتمتنع عن مد يديها لوضع الحناء عليهما عندما تأتي المحنية لتزين يديها بالحناء، كما ترفض الاستجابة للماشطة التي تمشط شعرها، كذلك رفضها الدخول إلى الغرفة المعدة لزفافها، عندما تأتي بها الزفافة لتزفها على زوجها. ويؤيد ذلك ما ذكره المؤرخون والمستشرقون والمبشرون الأجانب في مذكراتهم عن عادات وتقاليد الزواج في منطقة الخليج، عندما ذكرت الطبيبة ماري برونز أن العرس يستمتع به الجميع إلا العروس التي تجلس في الخلفية ومن المفروض أن تبدو غير راغبة في الزواج. كذلك ماذكره الباحث جون لويس بوركهان عن بعض الطقوس التي تمارس في يوم الزفاف ان العروس هاربة من خيمة صديقة إلى خيمة أخرى، إلى أن يجري الأمساك بها في النهاية واقتيادها بواسطة مجموعة من النساء ويدخلنها عنوة إلى الخيمة المعدة لزفافها.


9

نلاحظ مظاهر الرومانسية التي تضيفها «الفراشة» التي يوكل لها بتنظيم وترتيب «الجلة» المكان الذي سيزف فيه العروسان أو يلتقي فيه العروسان لأول مرة، فنلاحظ الرائحة العطرة التي تملأ المكان الذي كان يُضرب به المثل من طيب رائحته (ريحتها كأنها جلة) والألوان التي يطغى عليها اللون الأحمر والأخضر والأصفر، وهي ألوان ترمز إلى البهجة والخير والفرح والهدوء النفسي، كما نلاحظ حرص الفراشة على تنسيق الألوان وذلك بفرش السرير بألوان مختلفة من الشراشف، وتزين جدران الغرفة بالمرايا الملونة، التي تعكس الضوء والألوان في الغرفة ليلا، وتعكس ضوء «الفنر» وهو أداة تستخدم للإنارة قديما لها فتيل يشعل وتمتلئ بالقاز أو صباحا من خلال ضوء الشمس. والتنسيق في وضع الصحون الملونة

في الكـوة المحفـورة في الغرفـة كديكـور يضـاف للغرفة كذلـك السـقف ينال حظـه مـن الزينة حيـث يغطى بالأقمشـة الملونـة الزاهية الألـوان الحمـراء والخضراء والذهبيـة، وجوانب الغرفة تزين (الزوالي) أي السـجاد الأحمـر وتثبـت بالمسـامير، فيصبـح منظـر الغرفـة جذابـاً يملأ جميع الحـواس، بزينتـه وزخارفـه وألوانه الزاهيـة ورائحتـه، فينقل العروسـين إلى عالـم مختلف مـن الرومانسـية. وهـذا يـدل علـى البعـد الحـسي والجمـالي لنسـاء تلـك الحقبـة في زمـن لم يقـرأن فيه عن الرومانسـية في الروايـات ولم يشـاهدنها في تلفاز أو يسـمعن عنها في مذيـاع.)

كمـا نلاحـظ تنـوع أشـكال ومسـميات الملابـس الـتي ترتديهـا المـرأة الإماراتيـة وخاصـة العـروس مثـل: « دح المايـة، (الأمـواج) وبوطـيرة، بورنقين (لونـين)، بوقليم، ثـوب شـربت، شـعر صبـاح، بوشـيك، بوتيلـة، دمعـة فريـد، شـمس وظـل، ويـل، المخـوص، لاس، الحسـني بنطـر، اليـوخ (المخمـل) وحلـواة سـاخنة، صالحـني، بوالآنـة»، كمـا يتنـوع الذهـب بأشـكاله ومسـمياته فنجـد مسـميات مختلفـة وأنواعـاً أيضـا فهنـاك: المريـة، الشـغاب، الكواشي ،لفتور،المرامي ،لخـت وم،لفتخ،الشناف،المرتعشة،السـتمي، طاسـة الـرأس، الهيـار، بوجصـين، لحيـول، حيـل بوالشـوك،حيل قـرض أو دق الهيل،المراصـغ، الحقب،الخلاخيـل، نجـوم توضـع علـى البرقـع، المشـاخص، لريش. (انظـر صـورة 9) كمـا تنوعـت العطـور وأدوات التجميـل عنـد المـرأة الإماراتيـة فنجـد: دهـن العـود، دهـن الـورد، دهـن العنـبر، دهـن الصنـدل، دهـن الزعفـران، دهـن الياسـمين،العود، الـورس، الزعفـران، المسـك، اليـاس، الياسـمين، زيـت السمسـم، بالاضافـة إلى الحنـاء[5].

ونلاحـظ أن الأسـرة الممتـدة هـي الأسـرة السـائدة في المـاضي، فالفتـاة تعيـش بعـد زواجهـا في بيـت أهـل زوجهـا وُتعـد لهـا غرفـة خاصـة لهـا ولزوجهـا، ويعيـش معهـا في نفـس البيـت أفـراد أسـرة زوجهـا المكونـة مـن أمـه وأبيـه وقـد يكـون جـده وجدتـه بالاضافـة إلى إخوانـه المتزوجـين وأسـرهم، وأخواتـه غـير المتزوجـات.

نلاحـظ أن هنـاك مواسـم للـزواج في المجتمـع التقليـدي في المـاضي يختلـف مـن بيئـة لأخـرى، ففـي البيئـة السـاحلية تكـثر الزيجـات بعـد انتهـاء موسـم الغـوص الـذي يمتـد مـن 4 إلى 6 أشـهر وفي البيئـة البدويـة تكـثر الزيجـات في فصـل الشـتاء أمـا في البيئـة الجبليـة فتكـثر الزيجـات بعـد موسـم الحصـاد.

الهوامش

1 - ⁎الإخباري خالد حرية / من منطقة خور فكان / تم اللقاء يوم الثلاثاء: 20/6/2012

2 - حنظل،(فالح) الشحوح وتاريخ منطقة رؤوس الجبال في الخليج العربي،الناشر(د.ن) 1987ص: 266-271

3 - لقيوس،(عبد الله راشد) مرجع سابق، ص: 56

4 - الجوهري (محمد)،موسوعة التراث الشعبي العربي، العادات والتقاليد الشعبية، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، 2012. ص: 46-49

5 - الجروان، (محمدراشد) مرجع سابق، ص: 60

الصور

⁎الصور من الكاتبة.

1 - https://cache.albayan.ae/polopoly_fs/1.1477532.1476104718!/image/image.png

3، 4 - تم التقاط الصور من متحف الشارقة للتراث التابع لإدارة متاحف الشارقة. إبريل 2013م

5، 6 - الصورة تم التقاطها من متحف إمارة عجمان.

7، 8 - تم التقاط الصور من متحف عجمان، بإمارة عجمان، ديسمبر 2012م

9 - تم التقاط الصورة من متحف إمارة عجمان، ديسمبر 2012م



رؤية سميوأنثروبولوجية لليلة الحنّاء

مدينة تلمسان أنموذجا

أ. بكوش نصيرة – كاتبة من الجزائر

أ. رحماني نعيمة – كاتبة من الجزائر

مقدّمة

الحنّاء لغةٌ، و«اللغة نظام من الرّموز»، وقيمة هذه الرّموز اللّغوية كما تقول الكتابات الحديثة تكمن في أنّها تقوم على العُرف؛ أي تقوم على ذلك الاتّفاق الكائن بين الأطراف الّتي تستخدمُها في التّعامل، ولذا فالرّموز وسائل اتّصال في إطار الجماعة[1].

تعرض عالم الاجتماع الشهير Durkheim لأهميّة موضوع «الرمزية» وتناولها من جانب ديني. وركز على فكرة الاختلافات في النظرة إلى الأشياء نفسها، والّتي تخلق معاني مختلفة. وقد كان دوركايم يُحاول دائما أن يبيّن في كتاباته بأن الرّموز تُشير إلى القداسة، وبأنها لغة عبّر بها الإنسان عن مخاوفه أحيانًا أو طموحاته، أحيانًا أخرى. وأنّ الإنسان حتّى مع العلم الحديث ستظلّ له مخاوفه وطموحاته، ومن ثمّ فإنّ اللّغة وما تنطوي عليه من رموز تُشير إلى المقدّس وستظلّ مع

تقـدّم العلـم جـزءًا لا يتجـزّأ مــن الـتُّراث الإنســاني [2].
وعـن طريـق الطقـوس المليئـة بالرمـوز يسـعى الإنسـان للتقـرب مــن العالــم المقــدس لتهدئــة اضطراباتــه وإعــادة توازنــه الداخلــي الــذي يمزقــه اتصالــه مــع تقلبــات العالــم الخــارجي.

أولا: تحديد المفاهيم

1) تعريف السيميولوجيا:

كلمــة ســيميولوجيا (Sémiologie) في الأصل يونانية التأليف من شـطرين يحمـلُ الأوّل (Sémio) المأخوذ من الكلمــة اليونانيــة (Séméion) معــنى العلامة، ويحمل الثاني (Logia) معنى الدراســة والعلــم وبذلك يكون معنى كلمــة (Sémiologie) علــم العلامــة أو العلامات أو علم دراســة العلامة أو العلامــات. والسّــيميولوجيا هي علم العلامــات ســواء أكانت لســانية أم غــير لســانية يهتمُّ برصــد العلامات المختلفــة وبتصنيفهــا ببيــان دلالتها، ويكشــف القوانين الّــتي تحكمها [3].

2) تعريف الحنّاء:

نبــات شــطري، مســتديم الخضــرة، غزيــر التفريخ ذو اللّــون الأحْمــر البُنّي، يصــل طوله إلى 3 أمتــار، تحتوي الأوراق علــى مــواد جيليكوســيدية منهــا (اللاّوسُــون) Lawsone، و الهيدروكــس ونفثوكينون، لها دور أســاسي علــى التأثــير البيولــوجي طبيًــا، وكــذا مســؤوليتها على الصّبغــة واللّــون وتحتــوي الأزهار علــى زيت طيّــار زكيّ الرّائحــة ومواد قابضــة ومطهّــرة هامة [4].

3) تعريف الرّمز:

إنّــه شيء يُذكّرُ بــشيء آخر، أو يأخذ مكانــه أي هو ذلك الّذي يتعــدّي معناه المباشــر، أو هو كلمة قــد تُمثل معاني أخرى أبعــد من المعنى الحــرفي لها [5].

4) تعريف الشّعائر:

الشّــعيرة هــي وحدة مــن التّعبــير الرّمزي عــن القيم والاتّجاهــات، وهي في نظــر Raymond Firth النّشــاط الّذي يتبعه شــكل محــدّد من أنماط السّــلوك، والغرض من ممارســتها أو القيام بهــا تحقيق أغــراض محدّدة [6].

تاريخ ونشأة طقوس الحناء

كيــف نشــأت ومن أين جاءت طقوس ربــط الحنّاء في مناسبة الزّواج؟

بعض الباحثين يرجعونَ نَشــأتها إلى أســطورة إيزيس وأزيريــس فــيرون أنّ ليلــة الحنّة تعــود إلى زمــن إيزيس وأوزيريــس عندمــا عَمَــد إلــه الشــرّ (ســتّ) إلى قتــل أوزيريــس طمعًــا في الملــك ومَــزّق جســدَه إلى **14** قطعة ووزّعهــا علــى أقاليــم مصــر، فجمعــت زوجتــه إيزيس أشــلاءه من كلّ أنحاء مصر، فكانت كُلّما جمعت أشــلائه، تصبغ يدهــا باللّــون الأحمر، فاعتــبر المصريــون القدماء هذا رمــزًا لـ «وفــاء الزّوجــة». فحرصَتْ الفتيــات على تلويــن أيديهــنَّ قبــل الزفــاف رمــزًا للوفــاء [7]، كما ســادَ الاعتقــاد في الأســاطير القديمــة أن اســتعمال العروس للحنّــاء ليلة الزّفــاف كفــداء وتعويض لدم البــكارة التي تفقدهــا العروس في هذه اللّيلة [8]. وقــد فُتحت فكرة الفدو مجالاً لأن يرمز بــشيء لغَيره، لعلاقة ما بينهمــا في اللّون أو الشّــكل، أو المادّة (وهذا مــا يجعل الحنــاء ايقونة للدم)، وقد اســتخدمت الحنّــاء، وكغــيره من الخطــاب الأحمر بديــلاً عن الــدّم لتُغْمــس فيه أطــراف العروســين قبل الشّــروع بالفعــل الخصبي» [9] وهــذا يدل علــى ان للحنّاء علاقة بدم بــكارة العروس. وتخضيب أطراف العروســين الأيــدي والأرجل بالحنّاء اســتعدادًا للزّفــاف هو تعبير عن الانغمــاس الكُلّــي في الفعل.

وقــد تكــون طقــوس الحنــاء قد نشــأت عــن طريق التجربة الإنســانية حيث وَجد النّــاس طرقا صائبة نجحت لإشــباع حاجاتهم فبدأوا يُكرّرونها في كلّ مناسبة وتمسّكُوا بها مع مرور الزمــن، فتبلورت وأصبحت عــادة اجتماعية. فتجربتهــم للحنّــاء في الزّينَــة والعــلاج عُضويا ونفســيًّا (الحماية مــن الأرواح الشّــريرة) جعلهم يســتعملونها في ليلــة الحنّــاء. وأصبحنا نحن نتــوارث هذه العــادة ونحاكي أجدادنــا وآباءنا لا شــعوريًّا ودُون وعــي منّا [10].

علاقة الشعائر بالرّموز

تلعب الشّــعائر دورا هامــا في عملية الاتصــال. وقد اعتــبر إدمونــد ليتــش Leach الباحــث الأنثروبولــوجي



أنّ أحسن استخدام للشعائر يكون عند الإشارة إلى الجانب الاتّصالي للسّلوك. وهو يرى أنّ الثقافة مجموعة السّلوك الذي له وظيفة في المجتمع. والشّعائر لا تُمارَس فحسب وإنما تُوحي بأشياء مع هذه الممارسة[11].

وتعتبر الرّموز إحدى الصّيغ الأولية التي تُساعدنا في معرفة الأشياء، وترسخ بعض المعاني في الأذهان، وهي الوسائل الأولى لكي ندرك بها الأشياء، وكُلّما زادت معرفتنا بالرّموز كلّما زادَ إدراكنا لأنماط السّلوك المختلفة. وتمثّل الرّموز الدّينية مكانة خاصّة لأنّها تُساعد على تماسك الجَمَاعات وترابُطها[12].

وقد اعتبر فيكتور تيرنر Victor Turnor أنّ الرّمز هو أصغر وحدة للشعيرة، وهو الّذي يحتوي على صفات معيّنة فتوضّح السّلوك الشعائري واعتبره الوحدة النّهائية لبناء معيّن في محتوى الشّعائر يُمكنُ ملاحظته من خلال الرّضا والقبول العام كما أنّه يرتبط بفكرة أو بحقيقة معيّنة[13].

ليلة الحناء وشعائر المرور

الاحتفال بليلة الحناء لها معانيها، وهي تحمل في مضمونها كثيرا من المدلولات الاجتماعية والثقافية والنفسية على حدّ سواء، إذ يُفرض على كلّ مجتمع إنساني عند الانتقال إلى مرحلة أو مكانة القيام ببعض الشعائر والطقوس باعتبارها علامات وإشارات تمارس في مناسبات خاصّة بها. ورغم التطوّر التكنولوجي لا زالت الحنّاء تحافظ على مكانتها (وإن حدث بعض التغيّر فيها) وهذا يدل على استمرارية وظيفتها في المجتمع. فلازالت عادة الحنّاء تتوارث من جيل إلى جيل وهذا ما يُدلي بقيمتها وأهمّيتها عند المجتمع التلمساني ويقول «cassiner».

« إنّ قيمة العلامات والإشارات ليست فيمَا تُمثّل، ولكن فيما تتعدّاه، فكلّ إشارة، وكلّ علامة تحملُ في مضمونها معنى معيّن يكون هدفها الأوّل والأخير توصيلها للآخرين»[14].

إنّ انتقال الإنسان من مرحلة عمرية إلى مرحلة أخرى ومن منصب ومكانة إلى منصب ومكانة أخرى، يتطلّب منه القيام ببعض الطّقوس والشعائر ومنها «التخضب بالحنّاء». وإذا كان فان جنب يطلق على النّوع من الشعائر والطقوس شعائر المرور أو الانتقال «فإنّ بعض الباحثين يُطلقون عليها أزمة الحياة» «Life chisis-rituals» لأنّها تُميّز المراحل الحرجة في حياة الأفراد[15].

وتعتبر هذه الشعائر علامة تدلُّ على انطلاق الأفراد من مرحلة إلى مرحلة ثانية، وتتطلب ممارسة



هذه الشّعائر- كما يرى Taylor -استخدام مجموعة متنوعة من المواد والأشياء أو المكنات الضّرورية والمناسبة لإقامتها[16].

كما يعكس هذا الاحتفال «ليلة الحنّاء» ما تتحمّله النّسوة من معاناة عبر شعائر المرور فالتحوّل والانتقال من مكانة اجتماعية إلى مكانة اجتماعية أخرى، ومن العذرية إلى عالم المرأة تُصاحبه الكثير من المناسبات الشّعائرية التي ترتبط بالتحوّلات والتغيّرات التي تحدث عبر الحدود الاجتماعية[17].

سميولوجية الحنّاء

بعد أن يتكرّر الرّمز (الحنّاء) يُستخدم كدليل وعلامة. ويُمكن تحديد معناه من خلال ملاحظة الظّروف أو المناسبة التي يُستخدم فيه، فالحنّاء مثلاً في يد المرأة دليلٌ يُجسّدُ حدثاً من الأحداث ومنها حدث الزّواج. وهذا الدّليل يتكوّن من دال ومدلول فالدّال هو علامة بصرية (حُمرة راحة اليد) والمدلول هو زواج المرأة. والبقعة الحمراء في أيدي راحات الفتيات مثلا دليلٌ على حضورهنّ في عرس صديقتهنّ أو إحدى بنات أقاربهنّ، ولا يغيب على بالنا تنافس الفتيات في تلك اللّيلة لوضع حنّاء العروس في راحتهنّ وذلك لما تحمله هذه العادة من معنى مُعيّن.

ولقد اهتم علماء السّيميولوجيا بالمواد التّزينية للمرأة كالكحل والسّواد والخضاب، واعتبروا ألوانها مجموعة من الأنساق الدالة تجعل عالم اللّون مفتوحًا لقراءات متعدّدة يكشف عنها المتلقّي.

«واعتبروا أنّ اللّون الأحمر يرمز للحياة والخصب والحبّ والإثارة والرّغبة الجنسية»[18] لذلك فالعروس مجبوبة على التزيّن بالحنّاء لزيادة الشّوق ودفع النّفور.

مراسيم ليلة الحنّاء

يعكس الاحتفال بليلة الحنّاء في مجتمع الدّراسة الكثير من مظاهر الاندماج والتّضامن الاجتماعي والعائلي وقد أسماه دوركايم بالتّضامن الآلي، حيث تجتمع النّسوة من أقارب العروس لمساعدة الأمّ في إعداد الطّعام ومستلزمات أخرى ترتبط بهذه اللّيلة. ونفس الأمور تجري في بيت العريس. فالتّفاعل الاجتماعي له دور كبير في هذه اللّيلة، ولا يحدث التّفاعل إلاّ من خلال عمليّات الاتّصال الّتي تعدُّ من العمليات الأساسية لإحداث التّفاعل والّذي يتجلّى في علاقات تعاون وتبادل منافع ومساعدات تُقدّمها هذه الجماعات في هذه المناسبة[19] مثل كبش أو خضر وفواكه أو خبز أو هدايا أخرى خاصّة بتفريش البيت.



تبدأ مراسيم ليلة الحنّاء باستقبال المدعوّين ثمّ تقديم الطّعام لهم، ويتمثل عادة في الحريرة والبرقوق، ويفضّل أهالي منطقة تلمسان الأكل الحلو وذلك لاعتباره رمزا للمودّة والسعادة التي ستجمع العروسين ويضمن لهما الدّيمومة والاستمرارية. وعادة ما تلبس العروس لباسا أبيضا أثناء ربط الحنّاء لأنّ هذا اللّون يُشيرُ إلى الطهارة والنقاء والصّفاء في اعتقادهم. وتحمل فتاتان صغيرتان شمعتين، فالإنارة شيء مهمّ في مثل هذه المناسبة من اجل طرد الظّلام والأرواح الشريرة.

وتُرافق هذه الطّقوس أغاني شعبية خاصّة بربط الحنّاء وهي تعتبر إعدادا نفسيا للعروسين بحيث تُهيّئهما للفعل الخصبي، ومن هذه الأهازيج:

حليمة سابْغ لَنْجارْ	يَا اللّي هلّكْتْلي غَواني
حْليمة سابْغ لَنْجارْ	والزّايْغة ترضى على البّراني

تُؤثّرُ هذه الأغنية تأثيرا شديدا في نفس العروس؛ إذْ يمتزج فيها الألم بالسّعادة أي سعادتها بيوم زفافها، وألمها لمفارقة حُضْنِ عائلتها، فتبكي العروس عند سماعها هذه الأغنية. وهنا تتجلى عدّة رموز لبكاء العروس؛ فهي تبكي على فراق أسرتها من الأب الّذي حَبَا على تربيتها، والأمّ الّتي غَمرتها بحنانها الصّادق الدّافق وإخوتها الّذين عوّدوها على الألفة والمحبّة وتبادل الحديث. أو قد يركز البكاء أيضًا للإخصاب والفأل السّعيد. وهناك من يعتبره رمزا وإشارة للحشمة والوقار.

والأغنية في هذه المناسبة ليست للتّسلية والترويح فقط وإنّما تعكس قيما اجتماعية. ويظهرُ ذلك جليًّا في الشطر الثّاني من البيت الثّاني «الزّايغة تَرضى على البّراني». والمعنى الذي نستخلصه منه هو أنّ ابنتهم بنت حسب ونسب وشرف وهي مطيعة لأبيها بمن يختارُهُ هُوَلَهَا كزوج فهو «بَرّاني» كما جاء في الأهزوجة.

وظائف ليلة الحنّاء

اهتمّ التّلمسانيونّ بالاحتفال بليلة الحنّاء بوصفها علامة وميزة تحمل في بنيتها وظائف اجتماعية هامة كالوظيفة التزيينية والعلاجية والاجتماعية والنفسية.

1) الوظائف التّزيينية:

الحنّاء وسيلة من وسائل الزّينة، كانت تستعملها المرأة قديمًا، ولا زالت تستعملها الغاية اليوم كمادّة لتجميل اليد والقدم وصباغة الشّعر.

وقد رغّب الرسول ﷺ المرأة للتزيّن بالحنّاء. وقد أخبرنا أبو أحسن علي بن محمد المقرئ



أنّ الحسن بن محمّد بن إسحاق أنّ يوسف بن يعقوب أنّ محمّد بن أبي بكر أنّ بشر بن المفضّل أنّ أبو العقيل قال :

قالت بهية : سمعتُ عائشة – رضي الله عنها – تقول : كان رسول الله ﷺ يكره أن يرى المرأة التي ليس في يديها أثر حنّاء أو أثر خضاب[20]

كما كان للحنّاء مكانة كبيرة في الشّعر العربي حيث تغنّى الشعراء القدماء بجمالها في راحة يد المرأة، وفي بواطين أقدامها، يقول النّابغة :

بِمُخضّب رخْص كأنّ بنانه

عنمٌ يَكادُ من اللّطافة يُعْقَدُ[21]

واستعمال الحنّاء في هذه المناسبة إشارة للجمال والزّينة وترطيب البشرة وتلطيف الجسم، والعروس مجبولة على التزيّن والتعطّر لزيادة شدّة الشوق والحبّ بينها وبين الزوج . فالحنّاء ترمز لجذب النّظر وفيها رائحة عطرية، وهذا يُضفي على ليلة الدّخلة شيئًا من الجاذبية والإثارة .

فمفهوم الزّينة مشحون بمضمون جنسي، والعلاقة واضحة بين العناية بالجسد والجنس، فالعناية والزّينة وُضعتا لخدمة غرض إثارة الرّغبة الجنسية وهي من أهمّ الأسباب لحضوة المرأة عند زوجها .

2) الوظيفة العلاجية :

للحنّاء دور كبير في العلاج ،بسبب احتوائها على مواد جليكوسيدية ذات دور أساسي على التأثير البيولوجي طبيًّا، ولذلك لها تأثير كبير على التئام الجروح والتشقّقات التي تُصيبُ القدمين، وكذلك تعالج الالتهابات التي توجد بين أصابع الأقدام والنّاتجة عن نموّ الفطر[22]

كما ثبت أنّ للحنّاء تأثيرا فعّالاً في علاج تساقط الشّعر وتثبيته، وإزالة القشرة منه، ومعالجة آلام الرّأس، وقد روى ابن ماجة أنّ النبي ﷺ كان إذا صدَعَ غلّف رأسه بالحنّاء ويقول :« إنّهُ نافع بإذن الله من الصُّداع »[23].

3.) الوظيفة النفسيّة :

يعتقد الكثير من أهالي منطقة تلمسان أنّ للحنّاء دورا كبيرا في تَهْدِئة الأعصاب وإراحتها كما أنّها تعمل على غرس العواطف النبيلة في النّفس ودليلهم على ذلك أنّ تسميتها مأخوذة من كلمة حنان، والتخضب بالحنّاء في ليلة الزّفاف « بَاشْ ربّي يْحَنّ عليهُم ».

وتستعمل الحنّاء أيضًا لعلاج السّحْر (طرد الأرواح السّريرة، ودرء العين والحسد)، وقديمًا كان الفراعنة يضعون الحنّاء في الأيدي والأقدام ليُحفظُوا من الشّرّ.



4) الوظيفة الاجتماعية:

تُعَدُّ الحنّاء دلالة رمزية اجتماعية تُميّز العروس عن قريناتها الأخريات، وتضفي عليها بهاء ورونقًا وجمالاً. ومن المعلوم أنّ الحنّة هي اللّيلة الّتي يتم فيها الاحتفال بتحضير العروس وتهيئها ليلة الزّفاف والدّخلة، بدءًا من الاستحمام. وانتهاء بوضع الحنّة في يديها ورجليها في طقوس خاصّة تقوم بها امرأة غير مطلّقة، وسعيدة في حياتها.

ولتحنية العروسين قبل الزّفاف، مدلولاتها الوظيفية الأخرى في مجتمع البحث، من حيث أنّها تُشكّل معنى جماعيًا اجتماعيًا وثقافيًا يُجمع عليه أبناء المجتمع، فليلة «الحنّاء» ليست مجرّد اجتماع بعض قرينات العروس وصديقاتها وأحبابها، بل هُو رمز للتّضامن الاجتماعي، وهو يُشكّل بدوره أداة حقيقية لضبط أفراد المجتمع وتنظيمهم، ويكون ذلك في كيفية تعايشهم من جهة، وتكييفهم مع مجتمعهم لتحقيق استقرارهم ورفاهيتهم من جهة أخرى في الوقت الّذي يُدعّم فيه هذا المعنى الاجتماعي بعض الأمثال الشعبية والحكم المتوارثة من جيل إلى آخر، أو من خلال الأغاني والأهازيج الّتي تعبّر عن أهمية ممارسة هذه التّحنية[24].

وقد يعود الاحتفال بهذه اللّيلة كما هو الحال في كثير من المجتمعات التقليدية والّتي تُقيم «حفلا للعُزّاب» إلى الإعلان بانتهاء حياة الوحدة والعزوبية والتحوّل إلى المكانة الزواجية الجديدة[25].

خاتمة

الطقوس والممارسات هذه عبارة عن جملة من العادات والتقاليد الشعبية مارسها الإنسان قديما ولا زال يمارسها في مناسبات معينة كالاحتفال بليلة الحناء. وللحنّاء عدّة مدلولات مدلول مادّي يتمّ عند استعمالها للزّينة والتجميل والتّداوي، ومدلول معنوي وصل لدرجة المعتقد، وهو وسيلة للتطهير ودَرء الحَسد وإبعاد العين الشريرة، وإثارة العواطف...ويتّضح من هذا أنّ للحنّاء رموزًا كثيرة، تتفرع حسب لونها ووظيفتها عند أفراد المجتمعات البشرية قديمًا وحديثًا، وهي تختلف وتتعدد باختلاف وتعدّد المجتمعات، وما يطرأ عليها من جديد من المفاهيم عبر العصور. وتبقى ظاهرة الحنّاء هاته ذات خصوصيات يختصُّ بها كل مجتمع، وقد يختلف بهذه الخصوصية عن غيره من المجتمعات الأخرى بحيث تمثل عنصرًا من العناصر الثقافية وتتعرّض لما تتعرض له هذه الأخيرة.



الموسيقى الشعبية القديمة بالبلاد التونسية

بين الهيدونية والعقلانية: دراسة تاريخية توثيقية

د. محمد الدريدي – كاتب من تونس

في بداية هذه الدراسة، كان هاجسنا الأوّل هو عملية التوثيق للممارسة الموسيقية الشعبية القديمة خلال الفترتين البونية والرومانية بالبلاد التونسية، وكان تخوّفنا الأساسي هو السقوط في فخ التوثيق للممارسة الموسيقية التي تأتيها الفئات الاجتماعية العليا دون سواها، في تغييب كلّي أو شبه كلّي للممارسة الموسيقية لدى العامة في مختلف مناطق البلاد، وهذا التخوّف «المعرفي» نعتبره مشروعا خاصّة إذا ما دقّقنا النظر في مختلف الوثائق التاريخية الإغريقية والفارسية والعربية على وجه الخصوص، فإننا نجدها لم توثّق إلا الموسيقى «الرسمية» التي تتبناها «السلطة» في مختلف أشكالها كالسلطة الدينية والسلطة الحاكمة وغيرهما دون التعرّض إلى الممارسات الموسيقية التي تأتيها العامة وتوثيقها ودرس أنظمتها الموسيقية وآلاتها وطرق عرضها والاستفادة منها لإثراء المادة الموسيقية معرفيا ومنهجيا.

ولتجاوز هـذه «المخاوف المعرفية»، ارتأينا أن تتناول هذه المسألة الموسيقية باعتماد مقاربات ومناهج هي تاريخية وحضارية بالأساس، لكن تناولنا لها كان بطريقة مستحدثة مبنية على الملاحظة والتصنيف واستقراء مختلف أنواع الوثائق المكتوبة والمرسومة والمشيّدة وكذلك مختلف الوثائق الأيقنوغرافية ونقدها، وهي بالأساس المنهجيات الحديثة المعتمدة في مباحث علم الآثار الموسيقي والأنثروبولوجيا الموسيقية والإثنوموسيقولوجيا.

وخلال تحليلنا لمختلف الوثائق النصية والأيقنوغرافية، التي تحصلنا عليها لتعميق فهمنا للممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترتين البونية والرومانية، لاحظنا أن المسألة الموسيقية خلال هاتين الفترتين تراوحت بين الممارسة الهيدونية[1] المبنية على مبدإ التلذذ والتنعّم والترفيه، والممارسة العقلانية[2] الواعية الموجهة للشأن التعليمي والتكويني في الموسيقى بطريقة منظّمة، ومن هنا ارتأينا أن نقسّم هذا البحث حسب الفترات التاريخية محور الدرس (البونية والرومانية)، ومن خلال ذلك نبين أهم ما كتبه المؤرخون الأفارقة (السكان الأصليون للبلاد التونسية) وكذلك إبراز أهم الآلات الموسيقية ومجالات استعمالاتها حتى ندرك واقع الممارسة الموسيقية الشعبية في هاتين الفترتين في بعديها الهيدوني والعقلاني، وسنعتمد في ذلك على الصور المجسّمة لمختلف الوثائق الأيقنوغرافية من رسوم جدارية ولوحات فسيفسائية ورسوم على الصفائح العاجية والتماثيل الفخارية المتوفرة في مختلف متاحف البلاد التونسية قصد الاستدلال والتوثيق.

ملامح الممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترة البونية (814 قبل الميلاد - 146 قبل الميلاد)

لدراسة مختلف أشكال الممارسة الموسيقية بالبلاد التونسية خلال العهد البوني، لا بد من الرجوع إلى المصادر التاريخية بمختلف أنواعها التي توثق جملة الأنشطة والآلات الموسيقية المستعملة والتكوين الموسيقي في هذا العهد، وأهمّ هذه المصادر هي المصادر المكتوبة، لكن أغلب المؤرخين لهذا العهد وأغلبهم من الإغريقيين اللاتينيين لم يتعرضوا في كتاباتهم التاريخية إلى الفنون والموسيقى، وأهم المصنفات المؤرخة لهذا العهد نذكر كتاب «التاريخ» لهيرودوت Hérodote (484 ق.م. - 420 ق.م.) وكتاب «السياسة» لأرسطو Aristote (384 ق.م. - 322 ق.م.) وكتاب «التاريخ» لبوليبيوس Polybe (200 ق. م. - 120 ق. م.) وكتاب «تراجم مشاهير الرجال» لكرنليوس نيبوس Cornélius Nepos (100 ق.م. - 24 ق.م.) وكتاب «المكتبة التاريخية» لديودورس الصقلي Diodore de Sicile (90 ق.م. - 20 ق.م.) وكتاب «التاريخ الروماني» لتيتوس ليبوس Tite Live (59 ق.م. - 17 م.) وكتاب «التاريخ الروماني» لآبيانوس الأسكندراني Appien d'Alexandrie (القرن 2 م.) وكتاب «ملخص تاريخ العالم» ليوستينوس Justin (القرن 2 م.)[3].

إن المتأمل في هذه الكتابات التاريخية وغيرها يلاحظ ارتباط الممارسات الموسيقية في العهد البوني بالممارسات الدينية الطقسية المرتبطة بمختلف الآلهات وطرق التعبد، وبما أن الممارسات الدينية الطقسية تمس كل الشرائح الاجتماعية والعمرية فإن الممارسة الموسيقية هي الأخرى تأتيها كل الطبقات والفئات، ولم يقتصر حضور الموسيقى في المجتمع البوني على الممارسة الطقسية فقط بل تعداه أيضا إلى التكوين والتعليم.

1) التكوين الموسيقي بالبلاد التونسية في العهد البوني:

تعتبر شخصية صفنبعل Sophonisbe ابنة عزربعل Hasdrubal أحد سياسيي قرطاج أحسن مثال يمكن درسه لمعرفة مدى اعتناء البونيين بالجانب التكويني في الميدان الموسيقي، ذلك أن صفنبعل كانت قد تلقت تكوينا جيدا في الموسيقى والرقص علاوة على تكوينها الأدبي وإجادتها لغات عصرها وثقافتها الواسعة[4]. ومن هنا يمكن لنا أن نفترض وجود مختصين في التكوين الموسيقي يعتنون خاصة بأبناء الطبقات الاجتماعية العليا، كما نفترض أيضا وجود مدارس تعليم الموسيقى للفئات الاجتماعية الأخرى وهو ما يفسر انتشار القيان والعازفين المحترفين في مختلف فضاءات اللهو والتسلية والخمارات.

أما اعتناء الطبقات الاجتماعية العليا بالتكوين الموسيقي لأبنائهم خلال الفترة البونية فإنه يزيدنا قناعة بأهمية التأثيرات الخارجية على القرطاجيين وخاصة منها المؤثرات الفكرية لحضارات البحر الأبيض المتوسط الفينيقيين والإغريق وغيرهم، ذلك أن أبرز أعلام الفكر والسياسة الإغريق هم أول من أعطوا الموسيقى بعدا فكريا ومتنفسا معرفيا بعيدا عن كل مظاهر التنعم والتلذذ وكل أشكال الهيدونية، فنجد مفهوم التربية الموسيقية في بعدها الإيطيقي مع دامون الأثيني، وهو رجل سياسة إغريقي [5] رأى في الموسيقى إصلاحا للناشئة لما لها من وقع كبير في نفوسهم وفي ذلك إقرار بأهمية الموسيقى وشرعيتها كمنطلق لمقاربة مثالية في وجودها المجتمعي.

ولدامون الأثيني السبق في تناول المثل والتربية الموسيقية قبل أفلاطون (428 ق.م. - 347 ق.م.) الذي أعطى للموسيقى بعدا تربويا ومتنفسا معرفيا ودلاليا وفلسفيا بحيث يمكنها أن ترتقي إلى مصاف الإدراك المطلق والجمال: جمال الفضيلة وحسن التدبير. وقد جعل أفلاطون الموسيقى أداة تربوية بإدراجها ضمن الرابوع المعرفي «quadrivium» أساس تربية الناشئة والذي يتكون من الرياضيات والهندسة والفلك والموسيقى، وبذلك فهو يتدرج بالموسيقى مدرج التعاليم التأسيسية في المجتمع الإغريقي، وينحو بذلك منحى الفضيلة والأخلاق كقيمة اجتماعية مطلقة. ومن هنا يبرز الدور المثالي للموسيقى خاصة من الناحية التربوية، ذلك الدور الذي يحمل في طياته حثا للمجتمع على إتيان الفضيلة والسمو إلى الأدب والكمال حتى تكتمل معالم المدينة الفاضلة التي يسعى إلى إنشائها.

2) الممارسات الموسيقية في المجمع الكهنوتي القرطاجي:

يعمل المجمع الكهنوتي على تسيير الحياة الدينية والممارسات الطقسية خلال العهد البوني، وهناك العديد من النقائش والشواهد القبرية التي عثر عليها بقرطاج مذيلة بأسماء جملة من الكهان رجالا كانوا أو نساء ومعلومات حول ترتيبهم الاجتماعي والآلهة التي كانوا يخدمونها [6]. ومن بين الذين ورد ذكرهم في هذه النقائش والذين ينتمون إلى المجمع الكهنوتي نجد سدنة المعابد الموسيقيين الذين كانوا من الأحرار وكان بعضهم من النساء وكانوا يعيشون حول المعابد، ونجد أيضا كاهنات قرطاج الموسيقيات حسب الحفريات الأثرية التي قام بها الأب ديلاتر ومن بعده بول غوكلار في أواخر القرن التاسع عشر والتي أثبتت وجود العديد من بقايا الآلات الموسيقية بقبور الكاهنات حسب ما تدل عليه النقائش القبرية وأغلب هذه الآلات هي الكوسات المعدنية التي يقرعها عادة الكهان المخصيون وهم يطوفون بتمثال الآلهة والنواقيس.

«فقد استخرج ديلاتر من قبر الكاهنة جر ملقرت السابقة الذكر كوسات من البرنز وناقوس معدني صغير وفي قبر آخر ناقوسا معدنيا مربوطا من طرفه بسلسلة. كما كشف في أوتيكة قبر يحتوي رفات كاهنة متزينة بحلي وقد دفن معها كوسات متكون من صحنين معدنيين مربوطين بسلسلة إلى جانب ناقوس برنزي لازال محتفظا بمطرقته الرنانة» [7].

ويشير الباحث محمد حسين فنطر إلى أن هذه الآلات الموسيقية المعدنية الموجودة في قبور الكاهنات تلعب دور تعويذات صوتية لها وظائف التمائم والطلاسم وهي «الأدوات التي بصوتها تزعج الشياطين فينصرفوا [هكذا] [8] بعيدا عنها.» [9] ومن هنا نتبين مدى ارتباط الموسيقى في العهد البوني بالممارسات الطقسية، إذ هي وسيلة للتقرب من الآلهة وتستخدم كأداة كهنوتية لاستجداء الآلهة والالتحام بها عن طريق الغناء ومختلف أنماط الرقص ومحاباتها بالقرابين المصاحبة بالأنغام والألحان وإبعاد القوى الشريرة بإزعاجها بقرقعة النواقيس وتصدية الكوسات.

لئن أشارت أغلب المصادر النصيّة المكتوبة إلى تحرك أغلب الممارسات الموسيقية خلال العهد البوني في المجال الديني الطقسي، فإن استقراء بعض الوثائق الأيقنوغرافية تحيلنا مباشرة على تحرك الممارسات الموسيقية في الأنشطة الدنيوية أيضا، فنجد الموسيقى مرتبطة بالتسلية والمآدب والمجالس الخمرية والألعاب الرياضية والفرجوية والمسابقات الموسيقية والعروض المسرحية وغيرها من الأنشطة التي تقوم على مبدإ



التنعم والتلذذ وكل مظاهر الهيدونية، وهناك جملة من الوثائق الأيقنوغرافية المعروضة بمتاحف باردو وسوسة ولمطة تحيلنا على أهمية الممارسة الموسيقية في المجال الدنيوي من ذلك الرسوم على الصفائح العاجية التي عثر عليها ضمن الحفريات الأثرية بقرطاج [10]، واستقراء هذه الوثائق التاريخية تحيلنا أيضا على مدى تأثر الأنشطة الموسيقية الدنيوية في الفترة البونية بالحضارة الإغريقية وتعابيرها الجمالية ومختلف مقوماتها الفكرية.

3) الآلات الموسيقية بالبلاد التونسية في العهد البوني:

أثبتت الحفريات الأثرية بمختلف المناطق بالبلاد التونسية وجود عدة آلات موسيقية كانت مستعملة خلال الفترة البونية، ومجمل هذه الآلات كانت تستخدم في المجالات الدينية والمجالات الدنيوية، وهي آلات إيقاعية وهوائية ووترية.

أ- الآلات الإيقاعية:

الصنّاجات: وهي الكوسات (جمع كوس)، ومفرد صناجات: صَنْجٌ. إن ملاحظة أغلب الصناجات التي عثر عليها في مختلف الحفريات الأثرية بالبلاد التونسية تتمثل في صحنين قليلي التقبّب في كل صحن منهما حلقة تمكن العازف من إدخال إصبعه لتيسير عملية المسك أثناء التوقيع.



النواقيس: مفردها ناقوس وهو الجَرَس أو الجُرَيْس. يوجد بمتحف قرطاج 35 عينة أصلية من النواقيس المصنوعة من النحاس أو البرنز وكلها من الحجم الصغير إذ يصل ارتفاع أغلبها إلى 4 صم. ويبلغ قطر فوهة الناقوس 2.8 صم.



الدفوف: وهي جمع دفّ، من عائلة الآلات الإيقاعية ذات الغشاء، ويعتبر الدف من أكثر الآلات الموسيقية وجودا على المحامل الأثرية القرطاجية، وغالبا ما يكون الدف مشخصا بيد دمى (تماثيل) صغيرة من الطين المفخور تشكلت على هيئة عازفات يمسكن بدف. كما نجد صفيحة عاجية تجسد عازفة دف. والدفوف في العهد البوني على نوعين: الدفوف الصغيرة والدفوف الكبيرة.





ب- الآلات الهوائية:

يعتبر تعدد ووفرة المشاهد الأيقونوغرافية القرطاجية التي تجسد آلة المزمار المزدوج دليلا واضحا على كثرة استعمالها وانتشارها بالبلاد التونسية خلال العهد البوني.

ويبدو من خلال استقراء مختلف الشواهد الأيقونوغرافية المتوفرة بالبلاد التونسية والتي تعود إلى الفترة البونية أن استعمال المزمار المزدوج كان في مختلف الأغراض الدنيوية ولكن يبقى المجال الديني والممارسة الطقسية هي المجال الأوسع لاستعمال هذه الآلة خاصة في مراسم تقديم القرابين [11].

ج- الآلات الوترية:

إن المتأمل في جملة الشواهد الأيقونوغرافية الخاصة بالآلات الوترية التي تحصلنا عليها من الحفريات يلاحظ تعدد آلات الكنارة وانتشارها في أكثر من منطقة بالبلاد التونسية في مقابل غياب آلة الجنك التي كانت مستعملة في نفس الفترة بإيطاليا عند الفينيقيين. ويفسر بعض الباحثين غياب هذه الآلة كشواهد أيقونوغرافية بعدم الاعتراف بها كآلة رسمية من الضروري استخدامها في المناسبات الدينية والممارسات الطقسية، ولعل أكثر الأدلة التي تساند هذا الرأي هو استعمال الجنك من قبل القيان المحترفات اللواتي كن يعزفن في الخمارات والملاهي ولم يستعمل الجنك في الممارسات الطقسية كالدفوف والصناجات والمزامير المزدوجة [12]. والكنارة البونية هي آلة وترية تشبه القيثارة الإغريقية في شكلها لكنها تتميز عنها بالمادة التي تصنع منها، إذ أثبتت الشواهد الأيقونوغرافية أن الكنارة البونية تصنع عادة الرقبة من قرون الوعول والغزلان بينما تستعمل هذه القرون في الكنارة الفينيقية لصناعة المقبض فقط وهو ما يؤكده المؤرخ هيردوت في كتابه «التاريخ» [13]. والكنارة البونية وجدت على شكلين مختلفين: الكنارة المستطيلة والكنارة المقوسة.



ونظرا إلى هذه المعطيات، فإن الممارسة الموسيقية بالبلاد التونسية خلال الفترة البونية قد تراوحت بين النزعة الهيدونية المبنية على مبدإ التلذذ والتنعم والترفيه والممارسة الطقسية التعبدية وبين النزعة العقلانية المبنية على التوظيف الواعي للمسألة الموسيقية خاصة في مجال التعليم والتكوين، ويبرز ذلك جليا من خلال:

- تعدد الآلات الموسيقية وانتشارها وتنوعها: آلات إيقاعية وهوائية ووترية.
- تعدد تقنيات العزف على مختلف الآلات الموسيقية.
- اعتناء مختلف الطبقات الاجتماعية بالتكوين الموسيقي.

* تعدد المناسبات التي يكون للممارسة الموسيقية فيها حضور بارز من مناسبات اجتماعية دنيوية ومناسبات دينية طقسية.

* ممارسة مختلف أفراد المجتمع الموسيقى، سواء الموسيقى الدينية الطقسية أو الموسيقى الدنيوية التي تبعث على الهيدونية أو حتى الموسيقى ذات الأبعاد الفكرية العقلانية.

* انتشار الفضاءات المعدّة للتسلية والترفيه التي يكون حضور الموسيقى والموسيقيين من عازفين وقيان حضورا بارزا.

* تفتح البونيين القاطنين بالبلاد التونسية على مختلف الحضارات المتوسطية الأخرى كالفينيقيين والإغريق وتأثرهم بها وتأثيرها فيهم. ولعل وجود شواهد أيقنوغرافية في مدينة بومباي الإيطالية متضمنة لنفس الآلات الموسيقية المستعملة في البلاد التونسية خلال الفترة البونية لخير دليل على تفتح السكان الأصليين على مختلف التيارات الفكرية والفنية للحضارات التي تزامنت معها. وهذا الأمر ليس بغريب على أهالي هذه البلاد الذين يتميزون بالتفتح وعدم التقوقع، فقد أثبتت جملة من الدراسات التاريخية أن البونيين بالبلاد التونسية لم يقطعوا المعاملات التجارية مع الفينيقيين خلال فترة الحروب البونية الفينيقية (264 ق.م. - 146 ق.م.) وأن التفاعل الثقافي بينهما لم يخمد بل تبلور في ضوء وجود جاليات أجنبية إغريقية تفاعلت مع المجتمع القرطاجي[14].

ملامح الممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترة الرومانية (146 قبل الميلاد - 439 ميلادي):

سقطت قرطاج البونية على أيدي الرومان سنة 146 ق.م. وصارت إفريقية (البلاد التونسية) ولاية رومانية (إفريقيا الرومانية) تعرف بمطمور روما إذ كانت تزود روما بالحبوب. وقد سكنها المستوطنون الرومان وهُمّش السكان المحليون فرضخ البعض إلى سلطة المحتل بينما اختار البعض مقاومة العدو المحتل ومجابهته. ومنذ بداية القرن الثاني الميلادي اندمج السكان الأصليون في الحضيرة الرومانية وعمّ الاستقرار السياسي والأمن الاجتماعي البلاد وتبنى الأهالي ثقافة الرومان وتقلد بعضهم مراتب سياسية وعسكرية عليا وعمّ الرخاء على إفريقية وبرزت المعالم الحضارية التي نلاحظها الآن من خلال البقايا الأثرية الشاهدة على مدى البذخ الذي عاشته أغلب الطبقات الاجتماعية في الفترة الرومانية بالبلاد التونسية، الأمر الذي أدى إلى إشعاع قرطاج من جديد كعاصمة علمية وثقافية. ومما يؤكد سرعة ذوبان السكان الأصليين في ثقافة المحتل ومعتقداته هو اعتناق الأهليين للديانة المسيحية على الرغم من حملات الاضطهاد التي لاحقت المسيحيين وأراقت دماء العديد من معتنقي العقيدة الجديدة من الأفارقة (السكان الأصليين للبلاد). وتبعا لهذا الذوبان على مستوى العقيدة، فإننا نتساءل عما إذا كان السكان الأصليون قد تبنوا أيضا مختلف الممارسات الموسيقية الرومانية التي جاءت مع المحتل وهل تنكروا للموسيقى المحلية بكل مقوماتها الدلالية والفكرية والحضارية.

لدراسة الممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية ارتأينا أن نعود في البداية إلى الشواهد النصية المكتوبة المؤرخة لهذه الفترة. وعلى عكس الفترة البونية فإن المصادر التي كتبها الأفارقة تعتبر متوفرة بكثافة ولعل ذلك يعكس في مرحلة أولى مدى اهتمام الرومان بالتوثيق الموسيقي وتبعا لذلك بالممارسة الموسيقية. وكثافة المصادر المكتوبة للأفارقة تجعلنا قادرين على إيجاد معلومات أكثرتهم الممارسة الموسيقية في العهد الروماني على الرغم من ندرة المصادر المختصة في هذا المبحث. ومن بين المصادر التي اهتمت بالممارسة الموسيقية نذكر:

* كتاب: أبولوجيا «Apologia» أي التبرير ألفه أبوليوس Apulée وهو لوقيوس أبوليوس Lucius Apuleius ولد سنة 125 ميلاديا بمدوروس «Madauros» مدوروش حاليا شرق الجزائر توفي سنة 180 ميلاديا. والكتاب عبارة على نص للمرافعة التي كتبها للدفاع عن نفسه في محكمة صبراتة من تهمة تعاطي السحر لإغراء أرملة كان

قـد تزوجهـا في طرابلـس، وإلى جانب أهميـة الكتاب الأدبيـة، فللكتـاب قيمـة تاريخيـة إذ يقـدم عـدة معلومـات حول المجتمـع الإفريقـي في القـرن الثاني ونجـد فيه أيضا بعض المعلومات الخاصة بالموسـيقى وممارسـتها في الطقوس وعلاقتها بالمعتقدات المحلية للسـكان الأصليين [15].

* كتـاب دي سـبقتاقوليس «De spectaculis» أي العُـروض وهـو أحـد أهـم مؤلفـات ترتليانـوس Tertullien وهـو قوينطـوس سـبتيموس فلورنـس ترتليانـوس Quitus Septimius Florens Tertullianus ولـد وعـاش في قرطاج بين سـنتي 155 و225 الميلاديتـين. والكتـاب يحمـل عـدة معلومات قيمة تؤرخ للموسـيقى والموسـيقيين بولايـة إفريقيا الرومانية وخاصـة عاصمتها قرطاج مـن ذلك وصف مختلف العُـروض وتصنيفاتها والبحـث عن دلالاتها وكيفيـة إقامتهـا. ويقـدم لنـا الكتـاب أيضـا صورة للحركية الفنيـة وعلاقتها بالسـلطة العليا ومختلف طبقات المجتمـع [16].

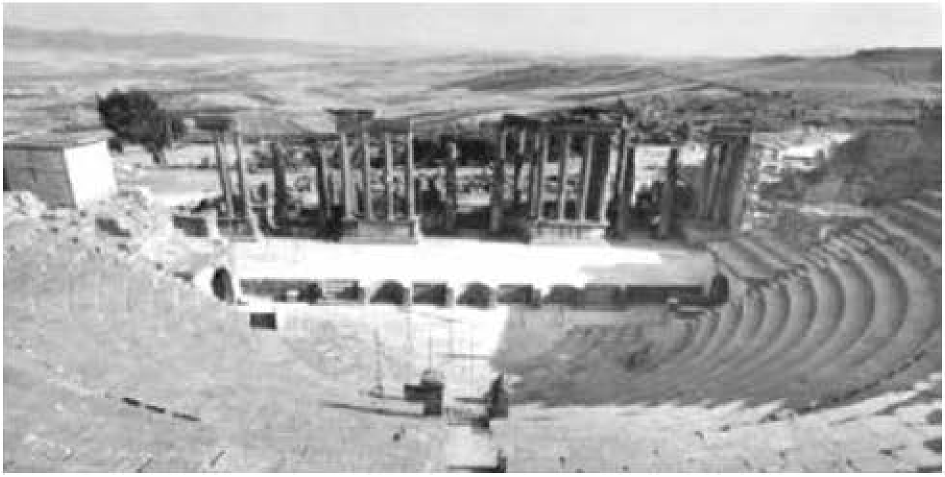
* كتـاب دي سـبقتاقوليس «De spectaculis» أي العُـروض الـذي ألفـه قيبريانـوس القرطـاجي Saint Cuprien De Carthage وهـو تسـقيوس قيسـيليوس قيبريانـوس Thascius Caccilius Cyprianus ولـد بقرطـاج سـنة 200 واشـتغل بها خطيبـا ومحاميا أُعدم سـنة 258 ضمن الحملة التي شُـنت ضد المسـيحيين، والكتاب يعتبر مصدرا قيما لتأريـخ الحركـة الفنية والموسـيقية بولايـة إفريقيا الرومانيـة في القرن الثالث الميـلادي على الرغم من أن الكاتـب عمل من خـلال الفصول السـتة من الكتاب على وعظ سـكان قرطـاج بتجنب حضـور العروض والألعـاب لأنها تتنـافى مع مبادئ الدين المسـيحي [17].

* كتـاب ضـد الوثنيـين «Adversus nationes»[18] للكاتـب أرنوبيـوس Arnobe ولد سـنة 260 وتوفي سـنة 327 اشـتغل مدرسـا لفنون الخطابة في سيقا وناريـا «Sicca Veneria» الـكاف حاليـا، وقد ألف هـذا الكتـاب بـين سـنتي 304 و312 وقـد احتوى علـى العديـد مـن المعلومـات الخاصة بالممارسـات الموسـيقية المقترنة بالممارسـات الطقسـية للوثنية، كمـا يُـبرز الكتـاب الحـراك الفكـري والأدبي والفني للزمـن الذي عـاش فيـه الكاتب.

* كتاب «De Musica»، «رسالة في الموسيقى» «Traité de la musique»[19] الذي ألفه أوغسـطينوس Saint Augustin وهو أورليوس أوغسـطينوس Aurelius Augustinus ولـد بتغسـت «Thgaste» سـوق هـراس حاليا سـنة 354 وتـوفي بهيبونا عنابـة حاليا سـنة 430. يعتبر أوغسـطينوس – حسـب علمنا – المـؤرخ الوحيد من الأفارقـة الذين خصّوا الموسـيقى بكتاب في شـكل محاورة بـين معلم وتلميـذه تعرض مـن خـلال فصولـه المتعـددة إلى ماهية الموسـيقى وعلاقتهـا باللغـة، كمـا تعـرض إلى الإيقاعـات والألحـان وتجـاوز مفهـوم الموسـيقى عنـده حـدود التطبيقـات الفنيـة إذ يراهـا معرفـة نظريـة فيهـا جملـة من المعـادلات الرياضية وتقوم على التناسـق المسـتمد من المنطق العـددي الذي بواسـطته يُدرك العقل جماليـة الموسـيقى وتطرب الأذن لسـماعها. كما بحـث الكتـاب في قواعـد العَـروض والإيقاعات الشـعرية وعلاقتهـا بالمقاطع الصوتيـة للجمل وفيه ربـط بـين الشـعر والموسـيقى. كمـا عالـج الكتاب مسـألة الفروقات الجوهرية بين الإيقـاع والعروض، وتعرض أيضـا إلى علم الهرمونيقا والنسـب العددية للأبعاد الموسـيقية.

* كتـاب دي نيوبتيـس فيلولوجيـا آت مارقوريـي «De nuptiis Philologiae et Mercurii»[20] أي أعـراس فقـه اللغـة والمرقوريوس للكاتـب مرتيانـوس كبلا Martianus Capella وهـو مينيـوس فليكس كبلا Martianus Minneus Felix Capella ولد بقرطاج وعاش فيهـا قبل سـنة 439. خُصص الجـزء الأخير مـن الكتـاب للتعريـف بعلـم الموسـيقى متعمقا في شـرح النظرية الموسـيقية الإغريقية الـتي تجعل من الموسـيقى مكونا أساسـيا للرابوع المعـرفي دون الإتيان على ذكـر الأنماط الموسـيقيّة الرائجـة في عصره.

إلى جانـب دراسـة المصـادر المكتوبـة الـتي تناولـت الممارسـة الموسـيقية خـلال الفـترة الرومانيـة بالدرس



ارتأينا أن ندرس أيضا مختلف الشواهد الأثرية من فضاءات عروض ووثائق أيقنوغرافية في محاولة منّا لفهم الوضع العام للموسيقى والموسيقيين، وبناء على ذلك تتشكل لدينا صورة تكون أكثر وضوحا حول الممارسة الشعبية للموسيقى بالبلاد التونسية خلال هذه الفترة.

1) فضاءات العروض:

تعتبر البلاد التونسية من أهم المناطق المتوسطية التي تحتوي على فضاءات عروض تعود إلى الفترة الرومانية، وكثافة هذه الفضاءات وتنوعها تحيلنا على مدى اعتناء الرومان والأفارقة بالموسيقى والعروض المسرحية والألعاب الرياضية التي تعتمد الموسيقى وكل هذه المعطيات تحيلنا بدورها على الممارسة الموسيقية الشعبية المتأثرة بمختلف حضارات البحر الأبيض المتوسط. والمسارح الرومانية بالبلاد التونسية تصنف إلى نوعين: المسارح المغطاة والتي تعرف بالأوديون والمسارح الدائرية:

أ - المسرح المغطى: الأوديون

تعني لفظة أوديون «Odien» في اللغة الإغريقية الغناء[21]، والأوديون «odéon» هو صرح معماري مخصص لاستماع الموسيقى استماعا جيدا. ويتميز الأوديون عن بقية الفضاءات المخصصة للعروض بكونه فضاء مسقفا معزولا عن كل المؤثرات الصوتية الخارجية، ويرجح أغلب المؤرخين أن استحداث هذه النوعية من الفضاءات فرضتها جملة من العوامل لعل أهمها ضعف صوت أغلب الآلات الوترية المستعملة في الفترة الرومانية وكذلك بدافع مقتضيات المسابقات الخاصة بالعزف والغناء التي كانت تقام في ذلك العهد والتي كانت تتطلب إصغاء جيدا لتحقيق النزاهة في التقييم[22]. وتضم قرطاج أكبر أوديون في العالم الروماني وقد بناه الإمبراطور سبتيموس سويروس في القرن الثالث لتقام فيه ألعاب بيثيا[23] وقع تهديمه من طرف الوندال ولم يبق منه سوى بعض الأعمدة والتماثيل التي تشهد على مدى ضخامته. وعلى الرغم من قلة المعلومات حول هذا الأوديون القرطاجي فإن سعة حجمه التي تجعل منه أكبر فضاء مغلق مخصص لسماع الموسيقى وإقامة المسابقات الموسيقية في العالم القديم هو تأكيد على مدى اهتمام الرومان والسكان الأصليين للبلاد التونسية بالموسيقى والممارسة الموسيقية الشعبية تنفيذا وتقبلا.

ب - المسرح الدائري:

أقيمت خلال الفترة الرومانية عدة مسارح دائرية وهي على نوعين، فمنها ما شُيِّد على هضبة أو جزء من هضبة ومنها ما شيد على أرض منبسطة لإقامة ألعاب مصارعة الجلادين وقنص الحيوانات البرية وذلك لتعويض الفضاءات المفتوحة بالساحات العامة التي كانت تقام فيها هذه الألعاب، وهذه الفضاءات المفتوحة تعرف باسم الفوروم «forum».





كما استغلت المسارح الدائرية أيضا العروض الموسيقية العامة التي تستعمل فيها الآلات الموسيقية ذات الأصوات القوية. ويحتوي المسرح الدائري على حلبة تعرف باسم أرينا «arène» المشتقة من اللفظة اللاتينية التي تعني الرمل «arena» وهو الفضاء المخصص لألعاب المصارعة والاقتتال. يحيط بحلبة المسرح الدائري عادة جدار مرتفع يعرف بجدار المنصة البوديوم «podium» ويكون متوازنا مع جدار ثان يفصل بين الحلبة ومدارج المتفرجين، كما يحتوي المسرح الدائري على مدارج لجلوس المتفرجين تساعد بحكم شكلها المدروس على حسن انتشار الصوت خلال العروض الموسيقية أو العروض المسرحية.

تتميز بناءات المسارح الرومانية بعدة خصائص صوتية تحيلنا على مدى اهتمام الرومان بمسألة انتشار الصوت داخل الفضاءات التي تقام فيها الألعاب والعروض الفنية بصفة عامة والعروض الموسيقية بصفة خاصة، وهذا الاهتمام يعكس مدى الاهتمام بالممارسة الموسيقية الشعبية السائدة في المناطق القريبة من المسارح الكبرى الموجودة بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية وهي مسرح قرطاج ومسرح دقة ومسرح الجم. ومن أهم المميزات الصوتية لهذه المسارح نذكر بُعد المسارح عن المدن وكذلك عكس الصوت وتضخيمه وأيضا دقّة انتشار الصوت إلى جانب العناية بحيازة الصوت وتفخيمه.

2) الممارسة الموسيقية الشعبية في الفترة الرومانية من خلال لوحات الفسيفساء:

لدراسة الممارسة الموسيقية الشعبية بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية لا بدّ لنا من دراسة الشواهد الأيقونوغرافية المميزة لهذه الفترة وهي الفسيفساء. ويعتبر المشهد الموسيقي والممارسة الموسيقية من أهم المواضيع التي سجلت حضورها بكثرة في لوحات الفسيفساء التي تعود إلى هذه الفترة وذلك في مختلف الأنشطة الدينية الطقسية والأنشطة الدنيوية الاجتماعية.

نلاحظ من خلال جملة اللوحات الفسيفسائية التي تعود إلى الفترة الرومانية بالبلاد التونسية والتي تتضمن مشاهد من الممارسات الموسيقية مدى اهتمام الرومان بالممارسة الموسيقية الشعبية في بعديها الهيدوني والعقلاني، ويظهر ذلك من خلال:

- حضور الممارسة الموسيقية في عدة مناطق بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية: قرطاج والجم وصفاقس ودقّة وقفصة وأوتيكا وسوسة إلى غير ذلك من المناطق التي عثر فيها على لوحات فسيفسائية تجسم بعض الأساطير والشخصيات المرتبطة أساسا بالموسيقى.
- تنوع المناسبات الدينية والدنيوية التي يكون للموسيقى فيها حضور فعال.
- تعدد الآلات الموسيقية وتنوعها مقارنة بالآلات الموسيقية الموجودة خلال الفترة البونية.

الآلات الموسيقية بالبلاد التونسية

خلال الفترة الرومانية:

1) الآلات الإيقاعية:

المضارب الرنانة: نلاحظ من خلال دراسة الوثائق الأيقنوغرافية وجود ضربين من المضارب الرنانة بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية وهما القضبان المتصادمة والصاجات، ويعود استعمال المضارب الرنانة بنوعيْها إلى العصور الحجرية.

القضبان المتصادمة: تبرز القضبان المتصادمة في العديد من الوثائق الأيقنوغرافية على طول يقارب الأربعين سنتيمترا ويرجح الباحث أنيس المؤدب أن هذه القضبان تصنع من الخشب الصلب.[24]



الصاجات: تتكون الصاجات من زوجين من القضيبان الرفيعة يكونان متساويين في الطول ويبرز في نهاية كل منهما رأس مستدير مسطح.





الكوسات: يتميز الرومان عن البونيين باستعمال الكوسات أو الصناجات في الموسيقى الدنيوية إلى جانب استعمالها في الموسيقى الدينية والممارسات الطقسية، ويبرز ذلك جليا من خلال بعض اللوحات الفسيفسائية الراجعة إلى الفترة الرومانية والتي تجسد مشاهد رقص دنيوي فيه حضور مكثف للكوسات.

الصلاصل: تحيلنا مجمل الشواهد الأيقنوغرافية التي تجسد الصلاصل أن استعمالها ارتبط أساسا بعبادة الآلهة إيزيس، وتتصل رمزية الآلة بالحضارة المصرية القديمة.







الدفوف: ارتبطت الدفوف خلال الفترة الرومانية بالممارسات الطقسية لديانة «قيبال» فنجدها بكثرة في الاحتفالات الديانوسية إذ نجدها بكثرة بأيدي أتباع ديونيسيوس: المينادوس والسيلانوس. والدفوف خلال هذه الفترة تصنف من ضمن الآلات الشعبية ذلك أنها غير مرتبطة بأية آلهة من آلهات الفنون بل بقيت آلة مصاحبة فقط للرقص والتمثيل في المسرح.

2) الآلات الوترية:



الجنك: من خلال دراسة الشواهد الأيقونوغرافية التي تعود إلى الفترة الرومانية والتي فيها حضور لهذه الآلة نلاحظ ارتباطها بالعازفات دون العازفين وهو على شكل مثلث غير منتظم الأضلاع ويتجاوز ارتفاعه مستوى رؤوس العازفات.

الكنارة: يعتبر استعمال آلة الكنارة خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية دليلا على مدى تأثر الموسيقى الرومانية بحضارات البحر الأبيض المتوسط وخاصة الحضارة الإغريقية، ذلك أن هذه الآلة بمختلف أنواعها كانت رائجة بكثرة في عهد الإغريق وهي آلة مقدسة مقترنة بأبولو وموساي، كما اهتم بها كبار المنظرين والمفكرين، إذ جعلها أفلاطون آلة أساسية من الضروري أن يتعلمها النشء حتى يكونوا أسوياء من خلال تنظيره لإنشاء المدينة الفاضلة[25]. كما أكد أرسطو على تعليمها للنشء بما أنها آلة تنمي الذكاء[26]. وتشير الشواهد الأيقونوغرافية التي تجسد الكنارة إلى أنها تتضمن عدة أنواع أهمها الليرة والقيثارة:

الليرة: تبين مختلف الشواهد الأيقونوغرافية مكونات الليرة التي تميزها عن بقية الآلات المشابهة لها، ذلك أن صندوق الرنين يصنع من تُرس السلحفاة يمتد منه قرنان متناظران بينهما مقبض تنطلق منه الأوتار المتوازية لتصل إلى المشط المثبت في أسفل الصندوق المصوت.

القيثارة: عند دراسة مختلف الشواهد الأيقونوغرافية التي تعود إلى الفترة الرومانية بالبلاد التونسية والتي تتضمن تجسيدا للقيثارة تتبين مدى ارتباط هذه الآلة بأبولو وآلهة الموسيقى ايراتو. وتختلف القيثارة عن الليرة من حيث الشكل وأيضا من حيث مادة الصنع، ذلك أن شكل صندوق رنين



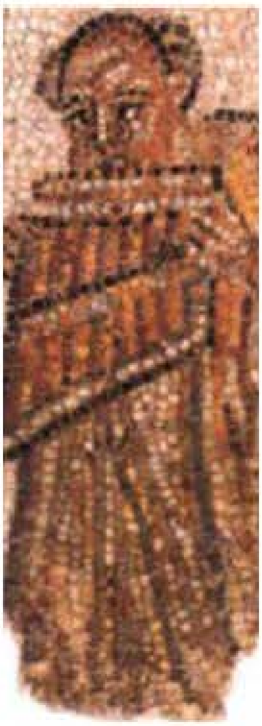


القيثارة يكون مستطيلا منحرفا أو سداسي الأضلاع تمتد منه رقبتان سميكتان.

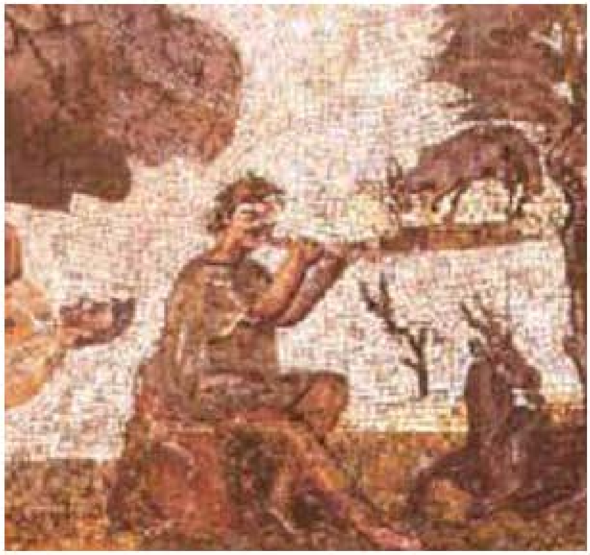
العود «باندوريوم»: يعتبر استعمال الباندوريوم في الفترة الرومانية بالبلاد التونسية من قبيل التأثر بالحضارات القديمة على غرار الحضارة المصرية القديمة والحضارة الآشورية. وعلى الرغم من ارتباط الموسيقى الرومانية وفنونها عامة بالحضارة الإغريقية فإن استعمال الباندوريوم لم يكن متداولا عند الإغريق ذلك أنهم كانوا يحبذون الآلات ذات الأوتار المطلقة عن الآلات ذات الأوتار المعفوقة. ومهما يكن من أمر فإن توفر الوثائق الأيقنوغرافية التي تعود إلى الفترة الرومانية وانتشارها في مختلف مناطق البلاد التونسية تدل على كثرة استعمالها في مختلف المناسبات [27].

ومن خلال بعض الشواهد الأيقنوغرافية نلاحظ أن الصندوق المصوت للباندوريوم مصنوع من ترس السلحفاة ولعل استعمال هذه الآلة في الممارسات الدينية الطقسية وخاصة الطقوس الجنائزية يجعلنا نميل أكثر إلى رأي الباحث جاك بريل Jacques BRIL الذي يرى أن العلاقة بين الآلات الموسيقية والأشكال الحيوانية لأجزائها أو استمداد مواد صنعتها من أعضاء حيوانية معينة هو فعل عقائدي طوطمي، بحيث يكون هناك استمرارية حيوية القوى الطوطمية «totémique»[28] في الآلات التي صنعت من أعضائها[29]. ومما يؤكد استعمال الباندوريوم في مختلف المناطق التابعة للنفوذ الروماني وفي مختلف المناسبات وجود دمى من الطين المفخور تجسد هذه الآلة في منطقة قصر غيلان بجنوب البلاد التونسية.

3) الآلات الهوائية:



الشعيبية: الشعيبية «syrinx» هي آلة موسيقية هوائية متعددة الأنابيب المتدرجة في الطول مثل «flûte de pan»، ولم يتفق المؤرخون على تاريخ أول ظهور لها إذ أثبتت الحفريات والدراسات الأثرية استعمالها في مختلف الحضارات القديمة المتباعدة جغرافيا وزمنيا. أما في البلاد التونسية خلال الفترة الرومانية فقد كانت الشعيبية تصنع من القصب وقد وجدت بعض النماذج الأصلية مصنوعة من الخشب وأخرى من البرنز والعاج وذلك حسب الشواهد الأيقنوغرافية المتوفرة والتي تبين استعمالها أيضا في مختلف الممارسات الدينية والدنيوية.





القصبة: أبرزت الدراسات والحفريات الأثرية أن استعمال القصبة كان في مختلف الحضارات البشرية التي ظهرت في مناطق مختلفة من العالم منذ أقدم العصور لكن استعمال القصبة خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية كان على غرار استعماله في الحضارة الإغريقية غير محتفى به على الرغم من استعماله في شتى الممارسات الدينية الطقسية والدنيوية، ولعل ذلك راجع بالأساس إلى تصنيف هذه الآلة ضمن الآلات الشعبية حتى أنها غير مرتبطة بأي ربة من ربات الفنون، إذ نجدها مرتبطة بالأنشطة الرعوية وارتباطها بالمضامين الطبيعية.

المزمار المزدوج: اعتبر المزمار المزدوج من الآلات الشعبية الوضيعة منذ العهد الإغريقي لارتباطه بأسطورة الآلهة أثينا التي صنعته ثم تخلت عنه بسبب الاعوجاج الذي خلفه لها بفمها وقد تبناه بعد ذلك مرسياس أحد شياطين الطبيعة. وعلى الرغم من هذا المعتقد السائد فإن الإغريق لم يتوانوا عن استعمال المزمار المزدوج في مختلف المناسبات الدينية والدنيوية ولكن بقي من الآلات الدونية الوضيعة التي لا ترتقي إلى الآلات المتقنة التي اعتنى بها الفكر اليوناني القديم والتي جعل منها آلات النخبة المفكرة كالليرة والقيثارة[30]. وقد تواصل هذا المعتقد الأسطوري خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية على الرغم من ارتباطه بربات الموسيقى واستعماله وحضوره بكثرة في مختلف الشواهد الأيقنوغرافية التي تجسد المزمار المزدوج بنوعيه: المزامير المزدوجة ذات الأنابيب المستقيمة والمزامير المزدوجة ذات الأنابيب المعقوفة.



الأرغن المائي: تعددت المصادر التاريخية المكتوبة التي تناولت الأرغن المائي بالدرس، فقد أرجع هيرون الأسكندراني Héron d'Alexandrie هذه الآلة إلى القرن الأول، بينما ترجع أغلب المصادر تاريخية هذه الآلة إلى القرن الثالث قبل الميلاد[31]. وتبرز أغلب الشواهد الأيقنوغرافية أن استعمال الأرغن المائي في الفترة الرومانية بالبلاد التونسية كانت في جميع المناسبات الدينية والدنيوية وخاصة الاحتفالات الخاصة وألعاب مصارعة الجلادين إلى جانب استعمالات عسكرية تتمثل في المصاحبة الموسيقية لتدريبات الجنود[32].

مزمار الجراب: لم يكن استعمل مزمار الجراب بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية متداولا بكثرة ولكن في المقابل لا يمكن إنكار تداوله، فقد تعرض سويتونيوس إلى هذه الآلة في كتابه «حياة نيرون» حين ذكر أن نيرون كان من أبرز العازفين عليها. وتبين لنا الشواهد الأيقنوغرافية أن مزمار الجراب وقع استعماله خلال الفترة البيزنطية،



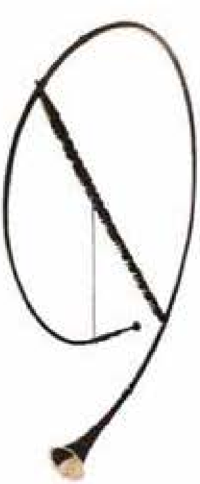


ومن هنا يمكن أن نستخلص أن استعمال مزمار الجراب بدأ منذ الفترة الرومانية وتواصل فيما بعد خلال الفترة البيزنطية.

البوق: يعتبر استعمال البوق في الفترة الرومانية امتدادا لاستعماله خلال الحضارة الإغريقية أو من قبيل تأثر الحضارة الرومانية بحضارات البحر الأبيض المتوسط، فقد استعمل البوق عند الإغريق في الميدان العسكري وخاصة تدريبات الفرسان، وتواصل استعماله مع الرومان في مختلف النشاطات العسكرية خلال فترات السلم وأثناء الحروب.

«كانت الجيوش الرومانية تستخدم بصورة أساسية آلات ذات فوهات واستنادا إلى دستور الإمبراطور سرفيوس جُهز كل جيش من جيوش روما بمئة[33] عازف على البوق كانت مهمتهم أداء الإشارات المختلفة فيما يخص النشاطات اليومية للعسكريين وتسلية الجنود خلال فترة استراحتهم وعندما كان الجيش المنتصر يعود إلى روما كانت عدة فرق موسيقية تسير في مقدمة الاستعراض تعزف ألحانا عسكرية»[34].

من أقدم الشواهد الأيقونوغرافية التي عثر عليها بالبلاد التونسية والتي تتضمن تجسيدا الآلة البوق أو عازف بوق أثناء العزف، لوحة فسيفسائية عثر عليها بجهة طبربة وتعود إلى القرن الثاني بعد الميلاد تشخص مجموعة من العروض وتجسد في جزء منها بوق.



القرن: يعتبر القرن من الآلات الموسيقية التي أخذها الرومان عن الإغريق في إطار التأثر بحضارات البحر الأبيض المتوسط والتي استغلت كثيرا في النشاطات العسكرية وقت الحروب كما في وقت السلم، وسجلت هذه الآلة حضورها بكثرة خلال الألعاب الرياضية وفي الاحتفالات الرسمية والمواكب الجنائزية. والملاحظ من الشواهد الأيقونوغرافية أن القرن أصبح يصنع من المعادن المختلفة كالبرنز بعد أن كان من المواد العضوية للقرون الحيوانية.

قناع الممثل كآلة موسيقية: يعتبر القناع المكمل لأزياء الممثلين التراجيديين والكوميديين والإيمائيين آلة لتغيير الصوت بجعله حادا أو منخفضا حسب مقتضيات العرض المسرحي. وقد ذكره لوقيانوس في وصف العروض المسرحية موضحا دور القناع المغير لطبيعة الصوت البشري والمتماشي مع الأزياء التنكرية التي يحتاجها الممثلون في مختلف العروض المشهدية [35]. وانتقد ترتليانوس القناع في حملته على الممثلين والعروض المسرحية، ذلك أن القناع يغير الصوت وفي ذلك خطيئة في حق الله الذي لا يحب المغالطات وكل من يشوه صورة مخلوقاته فهو مدنس لحرمته [36].



مجالات الممارسات الموسيقية الشعبية خلال الفترة الرومانية:

عند دراستنا للشواهد النصية المكتوبة ومختلف الشواهد الأيقونوغرافية التي تعرضت إلى الممارسات الموسيقية خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية نلاحظ أن الحضور الموسيقي كان في هذه الفترة موجودا في مختلف الممارسات الحياتية سواء الممارسات الدينية الطقسية أو الممارسات الدنيوية الجادة أو تلك التي تبعث على الهيدونية. ولئن اقتصرت الممارسة الموسيقية على المجال الديني الطقسي وبعض المناسبات الدنيوية خلال الفترة البونية، فإن حضور الموسيقى والآلات الموسيقية في المجال الديني الطقسي يكاد يكون محدودا مقارنة بحضورها في المجالات الدنيوية خلال الفترة الرومانية، ولعل ذلك ما يفسر التنوع والتعدد في الآلات الموسيقية المحلية أو المتوارثة عن حضارات البحر الأبيض المتوسط المتزامنة مع العهد الروماني أو الحضارات القديمة كالحضارة المصرية والآشورية وغيرها مقارنة بالآلات المتداولة خلال الفترة البونية. ومن أبرز المجالات الحياتية التي كان للممارسة الموسيقية فيها دور فعال خلال الفترة الرومانية والتي كانت مهمشة أو شبه مهمشة خلال الفترة البونية نذكر:

المجال العسكري: كان للممارسة الموسيقية حضور سواء وقت الحرب أو في وقت السلم، وكنا قد تعرضنا إلى ذلك خلال دراستنا لبعض الشواهد الأيقونوغرافية المتعلقة ببعض الآلات الموسيقية الهوائية المستعملة في هذا المجال خلال الفترة الرومانية كالأرغن المائي والبوق والقرن.

المجال الرياضي: وكنا قد تعرضنا إلى ذلك من خلال دراستنا لبعض الشواهد الأيقونوغرافية المتعلقة ببعض الآلات الموسيقية الهوائية المستعملة خلال الفترة الرومانية في هذا المجال كالمزمار المزدوج ومزمار الجراب والبوق والقرن.

المجال الترفيهي: كان للممارسة الموسيقية في المجالات الترفيهية دور فعال وقد لاحظنا ذلك من خلال بقايا اللوحة الفسيفسائية التي تنقل لنا



مشهد وليمة فيها حضور للموسيقى من خلال عازف شعبية وراقصات يوقعن بصاجات.

المجال التكويني في الموسيقى: اعتنى الرومان والأفارقة السكان الأصليون للبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية بالمجال التكويني والتعليمي للموسيقى، إذ يذكر أوغسطينوس في كتابه «رسالة في الموسيقى» أن تعلم تقنيات العزف والغناء هو من اختصاص مجموعة من المحترفين أغلبهم من العبيد والموالي، ونفهم من خلال بعض خطبه الوعظية أن منطقة بلاريجيا قد اختصت بتعليم الرقص والموسيقى عزفا وغناء، ولعل هذه المنطقة قد عرفت وجود مدارس أو معاهد لتعليم الرقص والموسيقى غناء وعزفا، ونستشف ذلك من الخطاب الذي ألقاه أوغسطينوس واعظا أهالي بلاريجيا وناصحا إياهم بالتخلي على جملة هذه الصنائع: «إخوتي متساكني بلاريجيا مدينتكم مشهورة في كل الجهات، ويتجه إليها العديد من الناس، عما [هكذا] [37] يبحثون هنا؟ عن ممثلين، عن خليعات، هل تجدون في هذا مجدا؟ ألا تخجلون من الاحتفاظ بسلعة تشترى؟» [38]

المجال الفني: كنا قد أشرنا إلى إقامة مسابقات موسيقية خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية عندما تعرضنا لدراسة فضاءات العروض وخاصة أوديون قرطاج، فقد كانت هذه المسابقات من أبرز المظاهر الفنية الموسيقية التي وقع الاعتناء فيها بالموسيقى على المستوى التنظيمي والمستوى الفني، وما إقامة مسابقات «بيثيا» الموسيقية وبناء الأوديون الخاص بهذه المسابقات إلا دليل على المستوى الفني الذي وصلته ولاية إفريقيا الرومانية، والذي يعتبر انعكاسا للمستوى الحضاري الذي عرفته البلاد التونسية خلال الفترة الرومانية. وإقامة المسابقات الموسيقية هي من قبيل التأثر بالحضارة الإغريقية، إذ عملت السلطة الحاكمة خلال الفترة الرومانية على إعادة إحياء مجد المسابقات الموسيقية على الطريقة الهلينستية وقد أحاطها الإمبراطور نيرون بهالة فخمة من المظاهر السياسية والدينية لتصير إحدى خطابات الإيديولوجيا الرومانية المعبرة عن بطولة الإمبراطور وتقديس صورته الأبولونية.

الهوامش

1 - الهيدونية: مدرسة فلسفية تجعل من اللذة والمتعة والترفيه أهم غاية حياتية سامية.
أُنظر:

❋ www.histophilo.com/hedonisme.php (22/9/2017)
❋ www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9don-isme (18/9/2017)
❋ www.universalis.fr/encyclopedie/hedo-nisme/ (18/9/2017)

2 - العقلانية: توجه فلسفي يؤكد أن الحقيقة يمكن أن تكتشف بشكل أفضل باستخدام العقل والتحليل الواقعي.
أُنظر:

❋ https://marefa.org/%D8%B9%D9%82%D9%84%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9 (20/9/2017)
❋ www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%B9%D9%82%D9%84%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9/ (20/9/2017)

3 - المؤدب (أنيس)، الثقافة الموسيقية في تونس خلال الفترة البونية والرومانية، مذكرة دكتورا في علوم التراث، جامعة تونس، مارس 2008، ص. ص. 128 - 131.

4 - أُنظر:

❋ GESLL (Stéphane), Histoire ancienne de l'Afrique de nord, tom III, Hachette, Paris, 1927, p. 197 – 198.
❋ LANCEL (Serge), Hannibal, Fayard, Paris, 1995, p. 269.
❋ فنطر (محمد حسين)، الحرف والصورة في عالم قرطاج، مركز النشر الجامعي، أليف- منشورات البحر الأبيض المتوسط، تونس، 1999، ص. 28.

5-PSEUDO-PLUTARQUE, De la musique, texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éduction musicale dans la Grèse antique préparé par François LASSERRE, Olten / Lausanne, Urs Graf-Verlag, Coll. Institut suisse de Rome Bibliotheca helvetica romana, 1954.

6 - فنطر، م. س.، ص. 145.

7 - أُنظر:

❋ DELATTRE (Alfred Louis), La nécropole des rabs, prêtres et prêtresses de Carthage, troisième année de fouilles, Imprimerie Paul Feron-Vrau, Paris, 1902 – 1903, p. p. 5 – 8.
❋ DELATTRE (Alfred Louis), La nécropole voisine de la colline de Sainte – Monique, troisième mois de fouilles, Imprimerie Paul Feron-Vrau, Paris, 1900, p. 15, notes n° 2.

8 - خطأ لغوي صوابه: فينصرفون.

9 - فنطر، م. س.، ص. 234.

10 - أُنظر ملحق اللوحات: لوحة رقم 1 و2 و3 و4.

11 - DECRET (François), Carthage ou l'empire de la mer, Seuil, Paris, 1977, p. 143.

12 - VENDRIS (Christophe), Instruments a cordes et musiciens dans l'Empire Romain, Etude historique et archéologique (II ème siècle av. J.-C/ V ème siècle ap. J. – C), L'Harmattan, Paris, 1999, p. 115 – 116.

13 - HERODOTE, Histoire, Livre IV, Chapitre 192, texte numérisé in:

❋ http://2terres.hautesavoie.net/livreseg/herodote/texte/herodote4.htm

14 - فنطر، م. س.، ص. 24.

15 -أبوليوس (لوكيوس)، المرافعة، أو دفاع صبراتة، ترجمة عمار الجلاصي، منشورات تاوالت الثقافية، كاليفورنيا - الولايات المتحدة الأمريكية، 2001.

❋ المحجوبي (عمار)، أبوليوس: صفحات مختارة، تعريب محمد العربي عبد الرزاق، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج - تونس، 1998، ص. 7 - 22.

16- TERTULLIEN, Contre les spectacles, texte numérisé d'après la traduction de Eugène-Antoine De GENOUDE, Edition Louis Vivès, Paris, 1852, tome II, in:

❋ www.tertullian.org/french/g2_11_de spectaculis.htm

17 - أُنظر مؤلفات Saint Cuprien De Carthage باللغة الفرنسية على الموقع:
❉ www.jesusmarie.com/cyprien de carthage.html
18 - ARNOBE L'ANCIEN, Contre les Gentils, traduit et commenté par Henri Le BON-NIEC, Les Belles lettres, CUF, Paris,1982.
19 - SAINT AUGUSTIN, Traité de la musique, texte numérisé d'après la traduction de MM. THENARD et CITOLEUX, in:
❉ www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/musique/index.htm
20 - MARTIANUS CAPELLA, De Nuptiis Philologiae et Mercurii, liber. IX, trad. Di Lucio CRISTANTE, Antenore, coll. Medioevo e umanismo, Padova, 1987.
21 - "Odéon, du grec Ωδεϊον (littéralement «construction destinée à des concours musicaux», mot dérivé du grec «chanter» qui a aussi donné ode et aède), est le nom de divers édifices de la Grèce antique affectés aux exercices de chants, aux représentations musicales, aux concours de poésie et de musique. Ces édifices étaient généralement de taille modeste."
أُنظر:
❉ fr.wikipedia.org/wiki/Odeon
22 - PECHE (Valérie) et VENDRIES (Christophe), Musique et spectacles a Rome et dans l'Occident romain, Errance, Paris, 2001, p. 68.
23 - Ibid., p. 68.
24 - المؤدب، م. س.، ص. 309.
25 - PLATON, La République, Livre III, 399d, texte numérisé d'après L'œuvres complètes de Platon, traduis en français par E. CHAMBRY, Librairie Gamier Frères, Paris, in:
❉ http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/rep3.htm
26 - ARISTOTE, La Politique, texte numérisé par J.P. MURCIA, traduit en français d'après le texte collationné sur les manuscrits par J. BARTHELEMY-SAINT-HILAIRE, Livre V, Chapitre VI, 5, Paris, Ladrange, 1874, in:
❉ http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/politiqueordre.htm
27 - VENDRIS, op. cit., p. 117.
28 - Totémique: adjectif du totem fonction de totémique / Totémisme: structure sociale organisé autour des totems. (Dictionnaire encyclopédique Auzou 2004, p. 1523).
29 - BRIL (Jacques), Origines et symbolisme des instruments de musique, édit. Claucier-Guéraude, Paris, 1980, p. 31.
30 - WIORA (Walter), Les quatre âges de la musique, traduction de J. GAUDE-FROY-DEMONBYNES, Payot, Paris, 1963, p. 74 – 75.
31 - PERROT (jean), L'orgue et ses origines hellénistique à la fin du XIII siècle, édit. A. et J. PICARD, Paris, 1965, p. 33 – 34.
32 - PECHE & VENDRIES, op. cit., p. 78.
33 - هكذا وردت في الكتاب، والصواب: بمائة
34 - مدبك، م. س.، ص. 43.
35 - LUCIEN, De la danse, Chapitre 27, texte numérisé, traduction de Eugène TALBOT, Hachette, Paris, 1912, in:
❉ http://remacle.org/ bloodwolf/philosophes/Lucien/danse.html
36 - TERTULLIEN, Contre les spectacles, op. cit.
37 - الصواب: عمّ يبحثون هنا؟
38 - SAINT AUGUSTIN, Serments Denis, 17, 5.
عن: المؤدب، م. س.، ص. 405.

الصور

❉ الصور من الكاتب.



الرقصات المسرحية من أعرق تراث كيرالا الهندية

«كاثاكالي (Kadakali)، وكودياطم (Koodiyattam)، وكوت (Kootu)، وغير ذلك»

أ. نشاد علي الوافي - باحث من الهند

كيرالا، إحدى الولايات الهندية التي تقع في جنوبها تمتلك أجمل طبيعة وتتحلى أعلى درجة في مقياس التنمية الإنسانية والتقدم العلمي والتكنولوجيا وبلغت النسبة التعليمية إلى المائة في المائة وشُبِّه مستوى الحياة فيها بالدولة المتقدمة. يتعايش فيها أناس يختلف أديانهم وثقافتهم بالوئام والوحدة حتى يشاركوا في جميع المحافل الثقافية مثل أونام (Onam) ووِيشُو (Vishu) وتِرْشُور فورامْ (Thrissur Pooram) والأعياد الدينية مثل عيد الفطر والأضحى ويوم ولادة عيسى (Christmas) ويدعمونها ماديا ومعنويا. نشأ وازدهر فيها ثقافات عديدة وحضارات متنوعة، تراثها عريق وفنونها الكلاسيكية رائعة. ما اعترف اليونسكو من بين ثقافاتها إلا الاثنين وهي كُودِيَاطَمْ ومُودِيَاطَمْ فيما نال كاثاكالي غينس للمكياج الكثّاف. وقد كان توجد في كيرالا فنون متعددة منذ عهد القبيلة حتى تبلورت وانقسمت فيما بعد إلى ثلاثة أقسام وهي

الفنــون الإســلاميّة الهنديّة والفنــون الهيكليّــة والفنون التقليديّة. ونعني بالفنون الإسـلاميّة الهنديّة فنون نشأت وتطــوّرت إثر احتــكاك الثقافتــين الهندية والإســلامية. وأمّا الفنــون الهيكليّة وهي التي نشــأت بالعلاقة بالهياكل والــتي تُعــرض في مســارح خاصّــة بُنيــتْ في أحضانهــا. فالفنــون الــتي تنتــمي إلى مناطق وأديــان خاصّــة تُعرف بالفنــون التقليديّــة. تنتــمي كُــوتْ (Kooth) وكُودِيَاطَمْ (Koodiyattam) وكَاثَــاكَالِي (Kadakali) ورَامَانَاطَــمْ (Ramanattam) وكْرِشْــنَاطَمْ (Krishnattam) وأُوطامْ تُولَّالْ (Ottamtullal) إلى الفنون الهيكليّة الرئيســة بينما تِــرَا (Tira) وتيَّــامْ (Teyyam) ومُودِيــتْ (Mudiyettu) وفَادَايَانِي (Pdayani) وتيرُوكُــوتْ (Terukooth) وكُومَاتِي (Kummatti) وكَالاَميزُوتْ فَاتْ (Kalamezhuthpattu) وكَنَالاَطَــمْ (Kanalattam) ومَيلاَطَــمْ (Mayilattam) تنتــمي إلى الفنــون التقليديّة.

الفنون الهيكليّة

Kshethra Kalakal

الرقصــة المســرحية هــي التعبــير عــن الأســاطر والقصــص الهندوســيّة القديمــة الــواردة في الكتــب المقدّســة مثــل باغــاوات غيتــا (Bagavath Geetha) ورامايانا (Ramayana) وأبانشات (Upanishads) وغير ذلك في صــورة تجمع فيــه الحكاية والرقصة والمســرحية في آن واحــد. وتُســمّى المنابــر الفنيّــة الــتي يتــم تقديــم الرقصــات المســرحيات أو نحــو ذلــك فيهــا بكُوتَانْبَلَنْغَلْ (koothambalangal).

ومن أهم الفنون الهيكلية :

1) كُوتْ (Kooth):

هــو مــن أقــدم فنــون هيكليّــة في كــيرالا بــدأ قبــل 2000 عــام كما يقــول المؤرخون العباقــرة في تاريخ الفنّ. يعرضــه الفنّــان المنتمي إلى طبقــة جَاكِيَــارْ (Chakiyar) ولذلــك يُعــرَف بجَاكِيَــارْ كُــوتْ. ولمّــا تغــيرت الحــال وتلاشــت الطبقيّــة في الهند أخــذ يمارســه الفنّانون من غير طبقــة جاكيار أيضا. وهــو حكايةُ وتمثيلُ أســطوريةِ جينْبُــو (Chembu) القديمة التي هــي مجموعة قصص أُلّفت في اللغة السانســكرتية تضمينا بالهزل والفكاهة. يهتم فيه الحــوار والتمثيل معا ويقوم به شــخص واحد. يشــرح فيه الممثّل النظم والنثر الوارد في أســطورية جينبو بيانا واضحا مضيفــا إليه القصــص والقصص القصيرة الــتي تســاعد البيــان الواضــح. ويضيــف فيــه النقــد الاجتماعيّ ولعلّ الراقص يشــير إلى أحد من المشــاهدين ويضحك منــه. وأروع المتعــة في جاكياركوت هــي الهزل. وأهــمّ أداة يســتخدم فيه هو مــيزاو (Mizhavu) أي طبل نحاسيّ. يقرأه مــن ينتمي إلى طبقة نَمْبِيَــارْ (Nambiyar) لإخبــار المشــاهدين ببدايــة عــرض جاكيــار. يدخل بعد ذلــك البطــل إلى المســرح ويرقــص رقصــة «جــاري» (Chari) ثــم يقوم بتمثيــل يُعرف بـ«وِدُوشَكَاسْــطُوبَامْ» (Vithushaka Sthobam) لتنظيــف البــدن ظنّيــا. وبعــد ذلك يعرض نوعا آخــر وذلك «إِشْدَاديوَاسْــتُودِي» (Ishtta Deva Sthudhi) يعــنى بــه ثنــاء الإله المحبوب و«فِيدِيكَافَارَاجِــلْ» (Pedikaparachil). وبعــد ذلــك فقــط يعــرض جاكياركــوت. يرتــدي فيــه الحاكــي زيا خاصــا. ومــيّز الناســك شَــاكُونِيَا (Shakunya Muni) كوت من المســرحيات السانســكرتية وســهّله حتى يفهم كل واحــد من العامــة. وأوّل كتــاب يتنــاول جاكياركوت هــو «جِيلَفَاتِــكَارَمْ» (Chilappathikaram) الــذي ألّفه إيلاَنْكُــودْ أَدِكَالْ (Elankodu Adikal) أخــو الملك الكيرالي جينْكُودُو وَا فيرُومَــالْ (Chenguttuva Perumal) الذي يظــن به أنه عــاش في القــرن الثــاني الميلادي.

2) كُودِيَاطَمْ (Koodiyattam)

يعني بكُــودَامْ الجماعــة وبآطَمْ الرقصــة. فهذه رقصة هيكليّــة جماعيــة مع التمثيل يشــترك فيه أكثر مــن فنّان في طبقــة جَاكِيَــارْ (Chakiyar) أو نَامْبِيَــارْ (Nambiyar) فقط. وهو من إحدى رقصة كلاســيكية اعترفه اليونســكو في جدول التراث العالميّ. تلعب فيه الشــخصيات أدوارهم في مختلف الأزياء ويشــيرون بأصابعهــم وأيديهم ويوحون بالتعبيرات الوجهية التســعة إلى شــتى وجــدان نفسي من عشــق وهزل وخوف ورحمــة وغضب وشــجاعة وعجب واطمئنــان. ويَتلُــون مــن خــلال ذلــك الآيــات والأبيات الــواردة في الكتــب المقدّســة الهندوســيّة. وتســتعمل الشــخصيات الخيريّة اللغة الفصحى المهذّبة فيما الأشــرار



تتحـدّث لغة غير مهذّبـة. ويتكلّم الهـازل اللغة المليالميّة (Malayalam) ويُضحـك ويفكّـر وينقـد الأحـوال الاجتماعيـة. يُـروَى أنّه بـدأت هذه الرقصة المسـرحية قبل 2000 عـام ولبس ثوبـا جديدا بعد مـرور ألف عام لمّا هذّبهـا كُولاَشـيكَرَاوَارْمَا (Kulashekharavarman) ولا يـزال يبقـى هـذا النـوع في هـذه الأيـام. ويقـال سـاعده في تهذيبها صديقـه الحميم صاحـب الفكاهة تُـولاَنْ (Tholan) وألّـف فيـه كتابـين مهمّـين وهمـا «آدَافْـرَكَارَامْ»(Atta Prakaram) وكْرَمَادِيفِيـكَا (Kramadeepika). وتأخـذ لعرضـه الكاملـة 41 يومـا. يحتـلّ التمثيـل فيـه أهميّـة بالغة لأنّه يشـتمل علـى كُودِيَاطَـمْ وإِلَّكِيَاطَـمْ (Ilakiyattam) وإِرُنَّاطَـمْ (Irunnattam) وفَكَرْنَاطَـمْ (Pakarnaattam) مع أنّ أزيـاء الشـخصيات فيها تختلـف حسـب أدوارهم وهي بَاتْشَـا (Pacha) ومِينُـوكْ (Minukk) وكَاتِي (Kathi) واللحيـة الحمـراء واللحيـة السـوداء واللحيـة البيضاء وفَازُوكَا (Pazhukka). وتُسـتعمل فيها الآلات الموسيقية الخمسـة مثـل إِدَاكَا (Idakka) وهـو طبـل نحـاسيّ يُعلّـق علـى الكتـف بربـاط وشَـنْكْ (shanku) يعـني العرقـوب وكُرَامْكـوزَالْ (kuram kuzhal) وهـي آلـة موسـيقية من القصـب التقليدية مشـابهة بنَادَاشـورَا أو شـيهناي وكُزِتَالَمْ (Kuzhithalam) وهي الصنج وتِمِلاَ (thimila) وهـي طبـل طويل مصنوع مـن جلد العجل.

3) نَغِيَارْكُوتْ (Nagiyar Kooth):

تُـنادَى اليافعـات مـن طبقـة نامبيـار (Nambiyar) نغيار. بنـاء علـى أنّه تقوم نغيار بعـرض وتمثيـل هـذه الرقصـة المسـرحية يقـال لـه نغياركوت. ظهر هـذا الفنّ في العالـم في القـرن التاسـع الميلادي. هـذه رقصـة تمثّـل فيهـا الفنّانة قصـص الإلـه الهنـدوسيّ شْـرِي كِرِشْـنَانْ (Shrikrishnan) مـن خـلال ثمانيـة أيّام أو اثـني عشـرة يومـا. بعد أداء القربان للإله البْرَهْمـا (God Brahmavu) والآلهـة سَرَاسـوَاتِي (Goddess Saraswathi) والإلـه غَانَافَاتِي (God Ganapathi) تسـتعدّ الفنّانـة جالسـة أمـام المصبـاح الخاصّ يسـمّى نِيلاَوِيـلاَكْ (Nilavilaku)، تشدّ أوّلا حول الجبين رباطا حريريًا وتسـربل عليه أشـعرا قصـيرة كمـا تخطّ عليـه خطوطـا قصـيرة. ويتـم تجميـل الوجـه بمكيـاج يسـمّى «فَـازُوكَا» (Pazhuka) ويسـوّد العينـين والحاجبـين وسـواديهما ويُحمـر داخـل العينـين بزهـرة تسـمّى «جُنْدَابُـوْ» (Chundapoovu).



رقصة كْرِشْنَا (Krishnanattam):

وممّـا ظهـر في كـيرالا بعـد كـوت وكودياطـم ذات الأهميّـة بالتمثيـل رقصـة كْرِشْـنَا ورقصـة رَامَـا. كما يـدلّ الإسـم رقصة كرشـنا هـي رقصـة مسرحية تمثّـل فيهـا قصـص كرشـنا فيمـا رقصـة رامـا هـي رقصـة تمثّـل قصـص رامـا. أبـدع هـذا النـوع مـن الفـنّ الملـك مَانَاوِيـدَانْ السَّـامُوتِرِي (Manavedan Samudiri) مـن أسـرة سـاموتري الملكيـة علـى ضـوء قصيـدة «كْرِشْـنَا» (Krishna Geethi) في السانسـكرتية. يمثّـل فيـه الفنّـان مـن خـلال ثمانيـة أيّـام حيـاة الإلـه الهنـدوسيّ كْرِشْـنَا مـن الـولادة إلى دخولـه في الجنّـة. تمـتزج فيـه الرقصـة والغنـاء وتماثـل في الـزيّ بكُودِيَاطَمْ وتَغْيَارْكُوتْ فيمـا الشـكل يحـاذي بكُودِيَاطَمْ وأَشْـدَافَاتِيَاطَمْ (Ashtapathiyattam). تتعـزّز هـذه الرقصـة المسـرحيّة مـن حيـث يسـتخدم فيـه اللثـام كثـيرا مـا مـن أي نـوع مـن فنـون كلاسـيكية هيكليـة. وينبغـي فيهـا التزيـين بالأزيـاء بمثـل اسـتعمال المكيـاج علـى الوجـه الـذي يُعـرف بمُـكَاتْ تِيـفْ (Mukathu Theappu) وجُـوتِي (Chutti) وكُبَايَـمْ (Kuppayam) يعـنى بـه القميـص وكَادَاكَا كُونْدَالاَنْغَـالْ (Kadaka Kundalangal) وأُدُوتْ كيـدْ (Uduttu Kett) ويترتّـب تمثيـل هـذه الرقصـة علـى مراحـل وذلـك كيلِـي (Keli) وأَرَانْغُـكَالِي (Arangu Kali) وتوداَيَامْ (Thodayam) وفُرَبَادْ (Purappadu) وكَدَاوَرَنَـمْ (Kadavaranam) يعـنى بـه عـرض القصـة ودَنَـرَاشِي (Danarashi).

رقصة رَامَا (Ramanattam):

اخترع هذا النـوع مـن الرقصـة الملـك كُودَارَاكَارَا (Kottarakkara Thamburan) لمّا استغاظ غيظا من مَانَاوِيدَانْ الساموتري (Manavedan Samudiri) إذ رفض طلبه لبعث فريق رقصة كْرِشْنَا إلى بلاطه. وهي رقصة تمثيليّة تستغرق مدّة ثمانية أيّام لعرض قصة الإله الهندوسيّ راما. ويستخدمون فيها لغة مَانِيبْرَوَالاَمْ (Manipravalam) الممتزجة بين اللغة السانسكرتية والمليالمية. تشابه في التمثيل بكودياطم وأَشْدَفَاتِيَاطَمْ فيما الزيّ والحركات الرقصية تماثل بالفنون التقليدية القروية مثل تِرَا وتِيَام(theyaam) ومُدِيتْ (mudiyettu) وفادايانِي (padayani).

كاثاكالي (Kadakali):

كاثاكالي من أعرق تراث كلاسيكي هيكلي يتميز باختلاط الموسيقى والأدب والتمثيل والرقصة واستخدام الآلات الموسيقية في آن واحد. وعلى أنّه يجتمع فيه جميع أنواع الفنون المهمّ يسمّى بـ«ملك الفنون». ومن ناحية أخرى أنّه فنّ الملوك إذ ترعرع في بلاط ملوك كيرالا في قديم العهد. يروى أنّه كان يعرض كرشناطام (Krishnattam) في بلاط ملك الساموتري في كاليكوت. ولمّا سمع عنه الملك كوداركارا (Kottarakara) أعرب عن رغبته في تمثيله في بلاطه ولكنّ الساموتري رفضه وضحك منه قائلا أنّه لا يوجد في الجنوب أحد ليتذوّق الفنون مثل كرشناتام. فشبّ غضب كوداراكار وأمر بالمبدعين والفنّانين في بلاطه أن يخترعوا نوعا جديدا من الرقصة يفوق كرشناتام وأبدعوا راماناطام (Ramanattam). كان الفنانون يلعبون راماناداام على أساطير رامايانا (Ramayana) حتّى القرن الثامن عشر الميلادي. ففيه جعله ملك كودايام (Kottayam Thamburan) يعرض على قصص الرقصة (Attakatha) فأخذ يُعرف منذ ذلك اليوم كاثاكالي. وكان يضمحل ويتلاشى هذا النوع من الفن فيما بعد فأحياه عظيم الشعراء الميالمي والاتول (Mahakavi Vallathol). يحتاج تمرّسه إلى القياد جسديّ خاصّ لأنّ الفنّان فيه ينطق بتحريكات جسده وملامح وجهه وعينيه رُعبا ورغبا، فرحا وحزنا، حبّا وكرها، غضبا وابتساما، إلخ. ويعبّر بإيماءات وإشارات أصابعه وأيديه عن مختلف الوجدان والخلجات النفسانية البشرية. وكذلك يوحي الزي والمكياج المستعمل في كاثاكالي معاني عديدة أخرى.

أ- الزي (Vesham):

وهناك خمسة أنواع من الأزياء في كاثاكالي تُعرَف باسم بَجَا (Pacha) يعنى به الأخضر وكَاتِي (Kathi) يعنى به السكين وكَارِي (Kari) يعنى به الفحم وتَادِي (thadi) يعنى به اللحية ومِنُوكْ (Minukku) يعنى به التدهين. تأخذ شخصيات الخير والفضيلة زيّ الأخضر



حين تأخذ كَاتِي الشخصيات التي تمثل الخير والشر معا وأمّا الشخصيّات السلبية والشريرة تأخذ إما الفحم أو الأحمر. ويأخذ النُسّاك والشخصيات النسوية التدهين. والسكين هو رسم صورته على الوجه في شكل منطو وذلك ينقسم إلى قسمين وهما كُرُنْكَاتِي (kurungathi) ونِيدُمْكَاتِي (nedumkathi) واللحية كذلك يرسم على الوجه في ثلاثة أنواع حسب الشخصيات فان كانت اللحية حمراء أو سوداء فهي تدلّ على شرارة البطل وان كانت بيضاء فهي إذا دالة على خيريّة الشخصية. وميونك أو التدهين يرتدي بها النساك والبراهمة والشخصيات النسوية.

ب - الكلمة (Vaaku):

ومن أهمّ ميزة رقصة كاثاكالي المسرحية أنّه لا يلفظ البطل ولو بكلمة واحدة أثناء الأداء بدلا منه يتبادل التحدث مع المشاهدين بالمكياج والتعبيرات الوجهية واليدوية. ويقوم المطرب الذي يغني من وراء الستر بالتحدث مع المشاهدين في كلمة أو كلمتين في أفقر الأحوال. ولهذا يمكن أن نقول تتمّ في كاثاكالي التعبيرات بلغة الرموز اليدويّة والوجهيّة والمكياج والأزياء والآلات الموسيقيّة.

الرموز اليدويّة (kai Mudrakal):

تمتلكنا الدهشة الغريبة حينما نعرف أنّه لا نحتاج في حياتنا اليومية إلى تلفظ أيّة كلمة إن كنّا نعرف لغة الرموز اليدويّة جيدا لأنّه يمكن أن نعبّر عن كلّ ما تحت السماء وما فوقها بهذه اللغة!. وقد أبدى بَارَاثَا مُوني (Baratha Muni) في كتاب «نَادِيَاشَاسْتْرَا» (Natyashastra) عن الرموز الرابعة والعشرين بالأصابع الخمسة. ومنها ما يشار إلى الرمز (mudra) بيد فقط وتمت تسميته «أَسَمْيُتَا مُدْرَاس» (Asamyutha Mudras) أوباليدين وتمت تسميته «سَمْيُتَا مُدْرَاس» (Samyutha Mudras) مع أنّ معاني الإشارات تختلف أيضا باختلاف الإشارة إلى المواضع مثل نحو الصدر والجبين والبطن واليسار واليمين وإلى جهتين بميل يسير إلخ. وتتمّ بمثل هذه الإشارةُ إلى أكثر من خمسمائة رمز ومن بينها تُدرّس أربع وستون أوّلا. وينبغي على من يشاهد كاثاكالي أن يعرف لغة الرموز اليدويّة كي يفهم القصة جيدا على الأقلّ الرموز الرابعة والعشرين وهي:

فَتَاكَا (pathaka): يعني به العَلَم، وهو أن ينشر بطن الكف ويطوي البنصر إلى الداخل قليلا وهناك ستة وثلاثون إشارة باستخدام اليدين وعشر إشارات باستخدام اليد. فالإشارات المجموعة بهذا ستة وأربعون. ويستعمل الفنّان الإشارات باليدين إلى الشمس والملك والفيل والأسد والثور والعَلَم والطريق والنار والأرض والقمر والغمام والسيارة



والخادم والباب إلخ. وباستعمال اليد يشير إلى النهار والحركات واللسان والجبهة والجسد والرسول إلخ.

مُدْرَاكِيَامْ (mudraakhyam): وهو أن يخلق حلقة بتقريب السبابة بالإبهام ويرفع الأصابع الأخرى .تتمّ الإشارة فيه إلى خمسة وعشرين رمزا. وتتمّ الإشارة باليدين إلى ثلاثة وعشر فيما باليد إلى اثني وعشر رمزا. وباليدين يشير الفنّان إلى الرقية والجنّة والبحر والموت والنسيان إلخ فيما باليد إلى القلب والرغبة والخلق والحياة والمستقبل ولا وإلى الأربع إلخ.

كَدَاكَامْ (kadakam): وهو أن يضيف إلى مُدْرَاكِيَامْ طرف الوسطى بوضعها تحت الإبهام. هناك عشرون رمزا باليدين وتسعة رموز باليد ليكون المجموع



تسعة وعشرين. وباليد يرمز إلى الأزهار والمرأة والمرآة والشمامة والقِلّة والعَرَق إلخ وباليدين إلى الإله الهندوسي شيوان (Shiva) والإله كْرِشْنَا (Krishna) والذهب والفضّة والنوم وآلهة المال والنجوم والماء والإكليل والسلاح إلخ.

مُوشْتِي (mushti): وهو أن يجمع جميع الأصابع الأربعة مطوية إلى الداخل ويلوي الإبهام ويضعها على السبابة والوسطى. يستخدمه الفنّان باليدين للإشارة إلى سائق العربة، الجمال، والعفاف، والمؤهلات والهادم وإله الموت والدواء والهدية والبطولة والولاد. وباليد يشير إلى ومستشار الملك والعبور والإنفاق والنجاح ونحن والطعام إلخ.

كَرْتَارِي مُكَامْ (kartharee mukham): يعني به الطرف الحادّ للقصّاصة. وهو أن يلوي الراقص يده إلى الوراء ويبسط البنصر وينصب الثلاثة الأخرى ويقرّب الإبهام بالوسطى.

يمتلك هذا ستة عشر رمزا باليدين وعشرة رموز باليد فالمجموع منهما ستة وعشرون رمزا. وباليدين تتمّ الإشارة إلى الذَّنْب والتعب والرجل من طبقة أسرة البراهمنة (Brahman) والشهرة والبيت والبنك والقضب والصيد والنهاية والتحدث والسماع إلخ.

وأما اليد فقط تستعمل للإشارة إلى أنت والكلمة وتغير الحال ونحن والوجه والإنسان إلخ.

سُكَاتُونْدَامْ (sukathundam): يعني به نظرة الببغاء. يشكّله الراقص بطيّ الوسطى والخاتم إلى الداخل وبوضع الإبهام فوقهما ورفع البنصر والسبابة وليّ طرفيهما إلى الأمام كمنقر الطائرة. ويستعمل الراقص فيه اليدين فقط للإشارة ويرمز بهما إلى بالإشارات المهماز والطائرة والنكاح.

كَافِداكَمْ (kapidhakam): معناه ثمرة الشجرة. يتمّ تشكيله بتقريب السبابة بالوسطى وميلهما إلى اليمين قليلا وطيّ البنصر والخاتم والإبهام إلى الداخل. يشار باليدين فيه إلى عشرة رموز مثل الشبكة والشك والشرب واللمس والمنع إلخ.

هَمْسَبَاكْشَمْ (hamsapaksham) يعني به جناح الإوزّ وهو أن يبسط الكف ويقرّب الأصابع الأربعة بعضها ببعض وينشر الإبهام إلى الخارج قليلا. تتمّ فيه الإشارة إلى نحو اثنين وأربعين من الرموز باستعمال يد واحدة وباليدين إلى أحد عشر رمزا. تُستخدم فيه اليد للإشارة إلى القمر والهواء والآلهات والجبل والوادي والأقرباء والفرح والسرور والصدر واللباس والكذب والضرب والمجيء واللعب والمتابعة



والتخلص والكتف والشعر والسمك والعبادة إلخ فيما اليدين تُستخدمان للإشارة إلى السيف وأنا والأمام والنور والمنادى والغضب والفأس إلخ.

سيكارام (sikharam): يعني به اختلاس النظر وهو أن يجعل اليد إلى الوراء قليلا ويرفع السبابة والوسطى بالتوسيع بينهما قليلا ويطوي البنصر والخاتم إلى الداخل ويضع الإبهام على الخاتم. فيه ثمانية رموز باليد وهي للإشارة إلى المشي والرجلين والعينين والنظرة والأذنين والاستعلام إلخ. وباليدين تتم الإشارة إلى غارُوذانْ (Garudan) وهي طائرة في الكتب الهندوسية القديمة وجَاذَايُو (Jatayu).

هَمْسَاسِيَمْ (hamsaasyam): أن يبسط البنصر إلى الخلف قليلا وينصب الخاتم ويطوي الوسطى والسبابة والإبهام إلى الداخل قليلا بحيث ألا يمسّ بعضها ببعض. يمكن بهذا الإشارةُ إلى ثمانية أشياء باليدين وهي الرفيف والغبار والبياض والأزرق والأحمر والرحمة والأشعار في الجسد ويشار باليد إلى أربعة أشياء منها مطلع موسم المطر الشعر في الرأس وبشرة المرأة إلخ.

أَنْجَالِي (anjaly): أن يبسط الكف إلى الوراء ويثويَ وينصب الأصابع الخمسة بحيث لا يتقرب بعضها ببعض. هناك خمسة عشر رمزا باليدين في أنجالي وهي المطر الهطال والحصان والصوت الرافع والدم والنهر والفيضان والحرارة والقلق إلخ. كما له رمزان بيد واحدة وهي غصون الأشجار والغضب.

أَرْدَاجَانْـدْرَمْ (ardachandram): يعنى به نصف القمر. أن يطوي الأصابع الثلاثة من البنصر والخاتم والوسطى إلى الداخل بتقريب بعضها ببعض بحيث لا تلمس الكف وينصب السبابة ويبسط الإبهام إلى الخارج حتي يكون بينهما فجوة. وله تسعة رموز باليدين وأربعة باليد. ويشار باليدين إلى لو لماذا العجزة السماء الذاكرة والرجل المرزوق العشب إلخ وباليد تتم الإشارة إلى البداية والابتسام وماذا للاستفهام والاحتقار.

مُكُورَامْ (mukuram): يعني به المرْآة. وهو أن يقرّب الإبهام بالوسطى والبنصر مطوية وترفع السبابة والخاتم. ويستخدم الفنّان هذا الرمز للإشارة إلى أحد عشرة رمزا باليدين وتسعة رموز بيد واحدة. وباليدين يشير إلى الانقسام والفضائل والأركان والتطور والسرعة إلخ فيما باليد إلى العنق والمِرفق والممتاز والأشعة / والسلبية إلخ.

بْهرَامَارَامْ (bhramaram): وهو أن يبسط الكف وينصب الأصابع الثلاثة من البنصر إلى الوسطى



ويلوي السبابة إلى الداخل وينشر الإبهام إلى الخارج تتمّ الإشارة به إلى جناح الطائرة والغناء والماء والمظلة وأذن الفيل باليدين وإلى الولادة والخوف والبكاء وإله غَانْدَرْوا (Gandharva) باليد.

سُوچِي مُوكَامْ (soochimukham): يعني به حادة الإبرة يشكّله الراقص بطيّ الخاتم والوسطى إلى الداخل ووضع الإبهام عليها ورفع البنصر قليلا ما مع طيّه إلى الداخل ثمّ ذلك أن ينصب السبابة قائمة. يرمز به الراقص إلى خمس عشرة إشارة من الانهدام والوثوب والعالم والسقوط والشهر والفشل وحاجب العين إلخ باليدين وشخص واحد وآخر والجمع وهؤلاء الناس وهذا الرجل والملكة وشاهد عين وترك إلخ باليد.

فَلاَوَامْ (pallavam): وهو أن ينصب الأصابع الأربعة قائمة سوى الإبهام وأن يقرّب بعضها ببعض ويطوي الإبهام حتّى تمسّ تحت الخاتم. وهذا للإشارة باليدين إلى سلاح إله إِنْدْرَا (Indra) وقمة الجبل وأذن البقرة وطول العين والقرن إلخ وباليد إلى البعد والميثاق والبُخار والذيل والقصبة إلخ.

تِرْفَتَاكَا (thirpathaaka): وهو أن يجمع الأصابع الأربعة وينصبها جميعا ويطوي الإبهام قليلا ويلمسها بمبدئ السبابة. تتمّ الإشارة بهذا الرمز إلى غروب الشمس والبداية والشرب والتسوّل إلخ باليدين.

مِرْغَاشِيرْشَامْ (mirgaseersham): يعني به رأس الغزال وهو أن ينصب السبابة والبنصر ويلوي الخاتم والوسطى إلى الأمام ويضع الإبهام وسطهما من تحت. يستخدمه الراقص للإشارة إلى كلّ شيء أعظم والحيوانات.

سَرْفَاسِرَاسُو (sarpasirassu): يعني به رأس الثعبان وهو أن يُقيم الأصابع الخمسة بحيث يلمس بعضها ببعض ويلويها جميعا إلى الأمام قليلا ما. تتمّ الإشارة به إلى الثعبان والبطء والناسك وسباحة أذن الفيل والتخلص والرسالة إلخ باليدين.

وَرْدَهمَانَكَامْ (vardhamanakam): وهو أن يطوي البنصر والخاتم والوسطى إلى الداخل ويطوي الوسطى ويضعها على مطلع الإبهام مع نشرها إلى الخارج. تتمّ الإشارة باليدين فيه إلى القلادة الألماسيّة وإلى شخص يشارك في يوغا (Yoga) وإلى رجل يتعهّد بالفيل وإلى الدوّارة والبئر إلخ بيد واحدة.

أَرَالاَمْ (araalam): وهو أن يطوي الأصابع الأربعة من البنصر والخاتم والوسطى والإبهام نصفا إلى الداخل وأن يشير بالسبابة بعد ليّها وأن يضع الإبهام المنطوية على وسط السبابة. تتمّ الإشارة فيه باليدين إلى السفيه والشجرة والإسفين والبرعمة والنبات.

أُورْنَانَابَامْ (oornanabham): وهو أن يطوي جميع الأصابع الخمسة إلى الداخل قليلا بعد أن بسط الكفّ. يستعمله الراقص للإشارة إلى الحصان والثمرة والنمر والزبدة والثلج والكثرة والنبق باليدين.

مُوكُلاَمْ (mukulam): وهو أن يلوي ويجمع جميع الأصابع الخمسة إلى الداخل. يشير باليدين فيه إلى الثعلب والقردة والتلاشي والنسيان.

كَاتَاكَامُوكَامْ (katakaamukham): وهو أن يطوي جميع الأصابع الأربعة سوى السبابة حتى يلمس بطن الكفّ وأن يخرج الإبهام ما بين السبابة والوسطى ويلوي بعد ذلك السبابة. تتمّ الإشارة فيه باليدين إلى قميص النساء القصيرة تُستعمل في الهند عند ارتداء ساري (sari) ويسمّى لذلك بْلَوْس (blouse) والخادم والبطل والحبس والمصارع ولرمي السهم.

الرموز الوجهية (rasabinayam):

ومن المعلوم أنّه يعبّر المبدع بكلماته السحرية الرائعة عن المشاعر والعواطف البشرية والخلجات النفسانية ولكنه من عجب العجاب يأوي الإنسان إلى العينين والحاجبين والشفتين وخدّه لنفس الغرض. نعم، يستخدم الراقص في كاثاكالي ما في وجهه للتعبير عمّا يدور في خلده من المشاعر ذات علاقة بقصة يعرضها. وهناك تسعة مشاعر مهمّة تُعرف باسم أَلْبُوثَامْ (albutham) يعني الدهشة وبَيَنَاكَامْ (bhayanakam) يعني الخوف وهَاسِيَمْ (hasyam) يعني السخرية وبِيبَلْسَامْ (beebalsam) يعني الاشمئزاز وكَارُونِيَامْ (karuniyam) يعني الرحمة ورَوْدْرَامْ (raudram) يعني الغضب وشَانْتَامْ (shanatam) يعني الطمأنينة وشِرِنْكَارَامْ (shrinkaram) يعني الحب الرومانسيّ ووِيرَامْ (veeram) يعني الجرأة.

الآلات الموسيقية: تُستعمل في كاثاكالي آلات موسيقية تختصّ بكيرالا وهي مَادَالاَمْ (maddalam) وجِينْدَا (chenda) وجِينْغَالاَ (chengala) وإِيلاَتَالاَمْ (ilathalam). وتُعدّ هذه الآلات الموسيقية في كاثاكالي كالخصبة للطعام لأنه تبرقشه وتجمّله إلى أقصى الغاية.

الرسومات على الوجه: وقد صارت الرسومات جزء لا يتجزأ في رقصة كاثاكالي المسرحية إذ توالي اهتماما بالغا في إيحاء معاني مختلفة. فوجه الراقص هي الجدران التي يرسم عليه المصوّر. ويستخدم مَانَايُولاَ (manayola) وجَايِلِيَّامْ (chayillyam) ونِيلاَمْ (neelam) ومَاشِي (mashi) كالألوان الأساسية ويختلط بعضه بعضا للحصول على لون جديد. ويمكن أنّ نقول أنّ الرسومات التي تُرسم على وجه الراقص هي التي تساعد في تمثيل خُلُق البطل في الحقيقة وان كانت فيها أي خلل يفشل الراقص فيه أمام المشاهدين.

التجميلات باللباس: يلبس الراقص في كاثاكالي لباسا خاصا تشابه بخُلُق البطل لتمثيل القصص الأسطورية. يترتدي فيه الإكليل وكَادَاكَامْ (kadakam) وأَنْغَادَامْ (angatham) وكُونْدَالاَمْ (kundalam) وجِيوِي بُووْ (chevipoovu) يعني الزهرة في الأذن وكُوبَايَامْ (kuppayam) وأُوتَارِييَمْ (uthareeyam) وكُورَالاَرَامْ (kuralaram).

أُتَامْ تُولاَلْ (ottamtullal):

وممّا ينفتح الابتسام على شفتي أحد عندما يسمع اسما من فنون كيرالا أوتام تولال لأنّه تمثيل القصص القديمة ذات العلاقة بالعصر الحديث في شكل هزلي. يتحدّث فيه الفنّان في لغة العامّة مستعملا الكلمات العاديّة. تتميّز هذه الرقصة من حيث الكتابة والأداء والنقد من دون نظر إلى الوجوه. يلتفت هذا الفنّ من خلال الأداء إلى ما ينبغي عليه أن تقع التغييرات اللازمة في المجتمع في لغة لهجية خالطا المزاح. نظرا إلى الغناء والزيّ يختلف أوتام تولال إلى ثلاثة أنواع وهي أُوتَامْ تُولاَّلْ وفَارَايَانْ تُولاَّلْ وشِيتَنْغَانْ تُولاَّلْ. أبدع هذا الفنّ الهازل الموهوب والذي عاش في القرن الثامن العشر الميلادي كُونْجَانْ نَمْبِيَارْ (Kunjan Nambiyar). ولد نَمْبِيَارْ في كُولِي كُرْشِي مَانْغَالاَمْ لدى مقاطعة فالاكاد (Palakkad) عام 1705م. وكان ممّن يقرأ ميزاو (آلة موسيقيّة من طبل نحاسيّ) في كُوتَانْبَلاَنْغَلْ لدى هيكل شْرِي كْرْشْنَا نام أثناء قراءته ميزاو ذات ليلة فاستهزئ منه. وفي الليلة التالية كان نمبيار غائبا عن الفريق بدلا من ذلك قام بإبداع فنّ جديد في ناحية الهيكل الأخرى والذي صار منذ ذاك أن يعرف بأوتام تولال.

الصور

❋ الصور من الكاتب.



1

رقصات الغوازى

أ. تامر يحيى عبد الغفار – كاتب من مصر

من منا لم يسمع عن الغوازي، هذه الفئة المتواجدة منذ عهود داخل المجتمع المصري، والموسومة بنوع خاص من الأداء التعبيري الحركي المحبب سرا لدى الكثيرين، والممنوع علنا الاعتراف به بين الكثير من الفئات الأخرى في المجتمع، نظرا للاتفاق الضمني المشهور بين فئات المجتمع بأن فئة الغوازي سافرات الوجوه، يأتين بأفعال وأوضاع وأعمال غير لائقة. ومع ذلك، كان لهن الحضور الكامل عبر التاريخ قديما وحديثا، وافق من وافق وأبى من أبى، وذلك من خلال التعبير الحركي الذي يؤدينه منذ زمن بعيد في معظم الاحتفالات التي يتواجدن فيها سواء العامة أو الخاصة للمصريين، وأيضا سواء للعائلات أو الأفراد. والذي أثر بدوره على الكثير من الرقصات الشعبية المصرية والرقص الشرقي، فأثرى خطواتها وساعد على ظهور أشكال حركية تعبيرية، هذا بالإضافة إلى أشكال رقصات جديدة في العواصم الكبرى كالقاهرة والإسكندرية، مما أدى بدوره إلى ظهور هذه الرقصات بشكل أو بآخر في باقي المدن المصرية من الدلتا وحتى صعيد مصر.

إن لهذه الفئـة عالمها الخاص وبريقهـا الغريب، نظرا للشـهرة المترتبة علـى / ومن نـوع هذا الشـكل الحركي التعبـيري المـؤدى مـن قِبَـل وداخـل تلـك الفئـة ذاتها، والنـاتج عن مدى إتقـان الغـوازي لهذا النوع من أشـكال الأداء الحركي التعبيري، فيؤدي بالتبعية إلى شـهرة اسـم الراقصة وتكـرار طلبها في معظم الاحتفـالات من ناحية، ولأن مصطلـح الغـوازي ارتبـط بهـن كنسـاء فقط من ناحيـة أخـرى. والـذى أدى بـدوره في الفكـر الجمعي إلى وسـم كل من امتهنت الرقص بالغازيـة وبالتبعية ربطها بفئة الغـوازي. ولقد داعبـت حياة الغوازي أقـلام وبنات أفكار الكثير مـن الأدباء مما أثمر لنا قصصا ومسـرحيات ومسلسـلات وأفلاما سـينمائية زادت الغموض غموضا وأثَّـرت سـلبا وإيجابـا في المجتمع. فقـد كانت ومـا زالت الفكرة السـائدة عـن الغوازي أنهـن غير سـويات، وغير مؤتمنـات الحفاظ علـى البناء الأسـري، وملفوظات من المجتمع، نظرا للفكرة المسـتوطنة في الثقافة الشعبية من إباحية أدائهن الحركي وامتهانهن الرقص. فبازدياد شـهرة السـيدة من خـلال أدائها الحركـي الجسـدي لامتهانها هذا الشـكل التعبـيري يـزداد لفظها من المجتمـع، وذلك لأن الفكر الجمعى يفسـر هـذا الأداء الحركى بالعمومية، أي أن شـهرتها أتـت من عموميـة معرفة جسـدها وهي التي يجب أن تُسـتر ولا يظهر من جسـدها وحركاتها شيء. مـع أن المجتمـع دائما ما يطلـب مشـاهدة الراقصات في معظـم احتفالاته العامـة أو الخاصة.

ومـع أن الإشـارات الحركيـة هـي لغـة اسـتأثر بها الجسـد لتصبح لغته العامة، واسـتخدمها لشـرح معان داخليـة وخارجيـة. فصاغهـا في جمـل حركية بسـيطة ومركبـة، لتُظهِر لنا عدة أشـكال حركية، ماهـي إلا تعبير لما يفيد المعنى والمضمون لكلمـات أو جُمل لغوية، أو حتى تعابير حركية مفهومـة ومتفق عليها مـن قِبَل كل جماعة داخل المجتمـع. فانتقى المجتمع أجملها ونسـقها في جُمل حركيـة مـع بعضهـا البعـض لينتج لنـا هـذا الكم من أشـكال التعبير الحركـى الجمالي تحت مسـمى الرقص. ولقد قسَّـمت كل فئة «جماعة» في المجتمـع هذه الجُمل التعبيريـة الحركية الجمالية الى عدة أقسـام، كل قسـم منها اسـتحوذ بدوره على عـدة جُمل حركيـة جمالية وما يفيـد المعـنى والمضمون منـه لهـذه الفئة. فهنـاك جُمل حركيـة جمالية ومـا يفيد المعـنى والمضمـون للفلاحين، وهنـاك جُمل حركيـة جمالية للصياديـن... وهكذا جُمل حركيـة جمالية لكل نوع من أنواع الحـرف. كما أن كل فئة من فئـات المجتمع قسَّـمت هي الأخرى جُملهـا الحركية الى أشـكال حركية أقـل، والـتي بدورها تأثـرت وما يفيد نـوع الحرفـة والعمـل والاحتفاليـة الخاصة لـدى هذه الفئة أو تلـك، مثال التعبير الحركـي لرقصات الصيادين في مدينـة العريـش تختلف عنهـا في مدن القنـاة عنها في مدينة الإسـكندرية مع أنهـم جميعا يقعـون على البحر المتوسـط، وأيضـا التعبير الحركـي لرقصـات الفلاحين في مـدن الدلتـا تختلـف عنها في مـدن الصعيـد، والتعبير الحركي لرقصـات كبار القصابين تختلـف عن صغارهم. كما نجـد أن التعبـير الحركي لأصحاب المهنـة يختلف عن الصبيـة الذين مازالـوا يتعلمون المهنـة... وهكذا.

ولـن نغفل في هـذا الصدد الجنـس من ذكـر أو أنثى، والسـن من صغير أو كبير. وإذ نجـد أن الاحتفالات العامة في عمومهـا أيضـا تتأثر بالاختلافـات في أشـكال التعبير الحركـي الجمالى المـؤدى فيها مـن منطقة لأخـرى ومن فئة لأخـرى داخل المجتمـع. فالرقصات المـؤداة في الموالد تختلـف مـن بلد لآخـر، كمـا أنها تختلـف من مولـد لآخر داخل البلـدة الواحدة.

ولكـن اختـلاف هـذه الخطـوات يقـل لـدى فئـة الغـوازى. ويرجع ذلك لاعتبارات كثيرة سـوف نطرحها في هـذا البحث.

لقـد حـاول الكثير مـن المتخصصـين والدارسـين في العلـوم الإنسـانية تعريـف وشـرح مصطلـح الغوازى وعالمهـن للوصـول إلى المعنى والمفهوم منه، مسـتخدمين في ذلـك المراجـع والمخطوطـات القديمة -رغـم قلتها- ولكنهـم اعتمـدوا دون قصـد علـى الترسـبات الثقافية لديهـم. فـأدت إلى ظهـور أبحـاث إمـا مقطوعـة أحـد أوصالهـا أو مبتسـرة، والتي أخذتنا إلى شـطحات باعدت عـن المغـزى والمعنى منـه. مما جعـل الكثير مـن الأبحاث الأحدث والمسترشـدة بها كمراجع أساسـية تنحو نحوها. أيضـا عنـد البحـث عـن الغـوازي نجـد أن الكثـير من المصطلحات والأسـماء تظهر أمامنا مثل البرامكة والغجر

والعوالـم... وغيرها، والـتي تأخذنا في أحيانـا كثيرة بعيدا عــن المعـنى والمضمون.

ولقـد أخـذ الحمـاس بعضـا مـن الدارسـين والمتخصصـين حديثـا على محـاولات تأكيـد ربط فئة الغـوازي براقصـات العصـور المصريـة القديمـة، على أسـاس أنها عائلة واحدة لها جذورها الـتي انحدرت منها، أو تطـورت عـبر التاريخ حـتى وصلت إلى ما هـي عليه في العصـر الحديث. والبعـض الآخر منهـم ربطوهن أيضا كفئـه انبثقـت من فئـات أخـرى إمـا شِـبْه ممتهنة أو كاملـة الامتهان للرقـص في المجتمـع، مثال فئـة الغجر والعوالـم، ثـم ربطـوا الجميـع براقصات هـذه العصور القديمـة، نظرا للأشـكال الحركية المرسومة على أوراق الـبردي والمنحوتة على جـدران المعابد، والقريبة الشـبه أيضا مـن ناحية الأزيـاء والملابـس بالغـوازي في العصر الحديـث، دون تحليـل منطقـي متكامـل معتمـدا على منهجيـة علميـة واضحـة. مـع أن خطـوات الرقصات الشـعبية الحديثـة في عمومها هي تطـور طبيعي واضح للكثـير من خطـوات الرقصـات القديمـة المنحوتة على المعابد والمرسـومة علـى أوراق البردى، والمرتبطة – سـواء القديمة أو الحديثـة – بالعادات والتقاليـد والمعتقدات لفئـات بعينهـا داخـل المجتمع الـذي يمارسـها أو الذي أتــت منه. هـذا بالإضافة إلى توضيح الخطأ الشـائع عن العوالـم و مـدى ارتباطهـم بالرقص[1].

ونحـن لا نقلل من قيمة هذه الأبحـاث ولا من الباحثين بقدر ما نحـاول التوضيـح بحثيا مـرة أخـرى، وبعيدا عن النرجسـية العرقية، وبحياديـة مطلقة لمحاولـة الوصول بأبعد من محليـة البحث.

إذ نجد سـعد الخـادم علـى سـبيل المثـال لا الحصر يشـرح ملابـس العوالـم وحليهـن وطريقـة ارتدائهـن لهـا، فينحاز ويذهـب بكتاباته إلى فِكْـر المجتمع في حكمه علـى صوابهـا أو خطئهـا، دون حياد منـه كباحث يلحظ الظاهـرة فيتعامل معها بعيـدا عن عاداتـه وتقاليده هو. ولكنـه تعامل مع ظاهـرة العوالـم كواحد من أفـراد هذا المجتمـع، وذلك عندما شـرح الفـارق بين ثيـاب العوالم وبين الحلائـل الطاهرات الذيل، جاعـلا العوالم في المرتبة السـفلى، غـير واضع في الحسـبان مـدى التغـيرات التي دائمـا ما تـأتي بهـا الموضة علـى الـدوام، والـتي دائما ما تستسـيغها حواء وبالأخص المشـهورات منهن في أحيان كثيرة. ثـم ربطهن بالغـوازي بعيدا عـن التنويـه عما إذا كانـت هناك جماعـة قليلة مـن العوالم هن مـن يمتهن الرقص مــن عدمه[2].

ذكـر إدوارد وليـم لايـن في كتابـه أنـه «لا يقتصـر الأداء الموسـيقي علـى الرجـال فتزخـر الحفـلات «بالعوالـم» (مفردهـا عالمـة)[3] اللـواتي يحيين الحفـلات الـتي تقـام في حريـم أحـد الأغنيـاء. وقـد يغنـين في الطُقَّيْسَـة أو المُغَنَّى – عبـارة عـن حجـرة صغـيرة مرتفعـة مجـاورة لـدار الحريـم– فيُعزَلـن بشـعرية خشـبية يغنـين مـن ورائهـا أو في مـكان آخـر مناسـب يُحجَـبن فيـه عـن أنظـار سـيد المنزل في حـال وجوده داخـل الحريـم بـين نسـائه. تنتقـل النسـاء في حـال اقتصـر الحفـل علـى الرجـال إلى الباحـة أو إلى حجـرة سـفلية فيسـمعن أغنيـات العوالـم اللـواتي يجلسـن عـادة عنـد حافـة نافـذة الحريـم فتحجبهـن الشـعريات؛ ومـن العوالـم مـن هـن عازفـات. وقـد نصـادف في القاهـرة فئـة في العوالـم الجديـرات بـأن يخلـع عليهـن لقـب (النسـاء المتعلمـات) لإتمامهـن بعـض الإنجـازات الأدبيـة ومنهـن مـن ينتـمي إلى مرتبـة أدنى ويرقصـن أحيانـا في الحريـم؛ ومـن هنـا خلـط المسـافرين بـين مفهـومي (العوالـم) والراقصـات الشـعبية»[4].

كمـا ذكر أيضا «اشـتهرت مصـر طويـلا براقصاتها الشـعبيات وأشـهرهن على الإطلاق المنتميات إلى قبيلة (الغـوازي) وتعـرف الواحـدة منهن (بالغازيـة) والرجل (بالغـازي)؛ بيـد أن عبارة (الغـوازي) تطلـق عامة على النسـاء وقـد عرضـت مفصـلا الخطـأ الذي يقـع فيه معظـم الوافديـن إلى مصر الذيـن يخلطون بـين العوالم –وهن المغنيات– وبين الراقصات الشـعبيات المنتشرات في هـذه البلاد»[5].

و«تطلـق كلمـة «عالمـة» مـن الناحيـة اللغويـة علـى امـرأة متصفـة بالعلم، ولكنهـا كانـت تطلـق علـى الفتيـات المغنيـات، وقـد أطلـق المستشـرقون كلمـة «عالمـة» علـى جميـع الراقصـات دون تمييـز أو اسـتثناء، وهـو إطـلاق يفتقـر إلى الصـواب، وقـد كانـت العوالـم يقمـن بـدور مهـم للسـيدات في حفـلات الحريـم، حيـث



2

يشاركن في حفلات العرس داخل المنازل مستخدمات في ذلك الدربوكة والطار، كما كانت بعض العوالم يجدن العزف على الآلات الموسيقية أيضا»[6].

وهنا يتضح الفارق بين فئتي العوالم والغوازي ومدى عدم انبثاق أيا منهما من الأخرى، ولن نتطرق في هذا البحث لخطوات رقصات الغوازي بشكل خاص ولكن للظاهرة ذاتها، كفئة كانت ولا زالت متواجدة في المجتمع، مع محاولة الشرح والتوضيح لماهية هذه الفئة.

إن مصطلح «الغَازِيّة Ghaziyya وجمعها الغوازي؛ هو اسم يطلق على طائفة الراقصات في مصر بخاصة. كما تطلق الغوازي على أنفسهن لقب «البرامكة». ومن العسير التحقق من أصل هذين المصطلحين. يقول بعض الدارسين إن «الغوازى» يعتقدن أنهن من طبقة مميزة عن بقية الطبقات في المجتمع، ويحرصن على ألا يتزوجن إلا من أبناء قبيلتهن. ويعمل رجال الغوازي خدماً أو يمارسون التجارة عندما لا يصحبون الغوازي في العزف عند أداء الرقص، ويسمى الواحد منهم «غزواتي». وقد اعتادت الغوازي أداء رقصاتهن أمام الجمهور؛ في الشوارع، وفي الحفلات والمواسم»[7].

«يطلق الغوازى على أنفسهم اسم (البرامكة) ويقولون أنهم ينتسبون إلى عائلة البرمكية التي كانت تشغل المناصب العليا لدى الخلفاء، وقام الخليفة هارون الرشيد بالقضاء عليهم. ويقال أيضا أن هذه الكلمة هي التى نطق بها جعفر البرمكى عندما تسبب خاتمه الممتلئ بالسم فى وقوع الحجارة على ذراع الخليفة الأموى عبد الملك، فابتدأ يثرثر بالخرافة العامة والشعبية»[8].

أما مصطلح «بَرْمَكِيّ Barmaki والجمع بَرامِكة. ولقد أصبح لهذا المصطلح دلالة شعبية عند المصريين؛ فهو يُطلق عند المصريين على الذين فقدوا الغَيْرة، وأتوا بأعمال جنسية مشينة. ومع أن البرامكة كانوا يمثلون أعلى الطبقات الأرستقراطية أيام هارون الرشيد في العصر العباسي، وما يستتبع ذلك من مزايا في الأسلوب والسلوك؛ فإن النكبة التي حلت بهم جعلتهم ينفصلون عن الانتماء الواضح للطبقات الاجتماعية المعترف بها، ومن ثم تحول المعنى إلى الخروج عن الأصول المعتبرة، والتردي في الرذائل. ومن هنا اشتهروا باحتراف الغناء والرقص والتسكع على

الأسـواق والـدور؛ وذلـك طلبـا للـرزق واحترافـا للمجـون وإشـباعا للغرائـز. والتحمـوا بالغـوازي، وسـقطوا عـن أعـين النـاس، ولـم يعـد هنـاك مـن فـارق في التمييـز بـين الغـوازي والبرامكـة، وأضـحى المصطلحـان مترادفـين عنـد المصريـين بصفـة خاصـة»[9].

وسـواء ما إذا كانـت النكبـة التي حلـت بالفعل على البرامكـة هـي حقيقـة أم محض خيـال وافـتراء – نظرا لوجـود بعضا مـن المراجـع التاريخية التي أكـدت بدورها عـدم حدوثهـا – إلا أن المصطلحـين ظـلا مرتبطـين ببعضهمـا البعـض. وإذ نجـد أيضـا أن هنـاك صعوبـة لتتبع أصـول الغـوازى خاصة عـبر التاريخ وذلـك لندرة الكتابـات عنهن مـن ناحيـة، ناهيك عـن نـدرة الكتابة فى فنـون الرقص المُـؤَدىَ من قِبَـل النسـاء في الكثير من المراجع، والـذى أدى بدوره إلى الوقـوع في دائرة مفرغة من المعلومـات المتداخلة.

«فقد اختفى أثر الرقص في المراجع بضعة قرون، ليظهر مرة أخرى فى مراجع القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر، ولاسيما فى رسوم ووصف الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر فى تلك الفترة التى نعثر فيها على ثيابهن وطرق معيشتهن وشرح لطرق الأداء وأنواع الحركات»[10].

ورغـم أن هنـاك القليـل مـن المراجـع الـتى كتبـت عـن فئـة الغـوازى، إلا أن معظمهـا تداولـت المعلومات اقتباسـا من بعضها البعـض. والذي كان لـه عظيم الأثر علـى ثقافـة النخبة بعـد ذلك. وإذ نجـد أنه مـن المراجع الرئيسـة مـا كتبـه علمـاء الحملـة الفرنسـية في كتاب وصف مصر، والذي سـوف نقـوم بعرضـه وتحليله نظرا لأهميته تاريخيا، بالإضافة إلى بعـض من المراجع الأخرى للوصـول إلى ماهية الغـوازي وأدائهن التعبـيري الحركي، ومـدى ارتباطهـن بالفئات الأخـرى المتعاملـة والممتهنة لهـذا الشـكل الأدائي الحركـي في المجتمع.

فقد ذُكِر في كتاب وصف مصر:

1) «العوالـم، مغنيات وراقصـات محترفات؛ وهناك فيمـا يبـدو صنفـان منهـن: الأول، ويتكون من هؤلاء اللاتي يسـلكن سـلوكا يتسـم بالحشـمة، ويحظين بتقدير أفاضل الناس، أما الثانى فيشـمل أولئك اللائى يركلـن بالأقدام كل لياقة، ولا يتسـم سـلوكهن بأى نوع مـن الاحتشـام، ولا يوحين إلا بـالازدراء، ويمتـدح القـوم كثيرا أغـانى الأوليات، والأسـلوب الفـنى الـذى تـؤدى بـه، وان كنـا لم نسـتطع لا أن نراهن ولا أن نسـمعهن. فقد هجرن القاهـرة، كمـا قيـل لنا، بمجـرد أن سـيطر عليها الفرنسـيون، ولم يعـدن إلى هـذه العاصمة إلا فى الأيـام الأخيرة مـن إقامتنـا بمصر»[11].

وبتحليل الفقرة عاليه نجد أنه: لقد دخل الفرنسيون القاهرة فى شهر يوليو 1787 م. أي في السنة الأولى لدخول الحملة الفرنسية لمصر، ومن الطبيعي هجر معظم العوالم وغيرهم القاهرة خوفا على حياتهم من الحرب والجيش الفرنسي. ومن المرجح أن هذه الهجرة كانت إلى الجنوب، أي إلى صعيد مصر، ذلك لأن الفرنسيين دخلوا مصر من الإسكندرية والتي تقع في الشمال. وهنا تظهر عدة أسئلة:

* كيـف، ولماذا قسَّـم الفرنسـيون فئـة العوالم إلى هذين القسـمين قبـل رؤيتهن؟

إن عـادات وتقاليد المدينة تختلف كثيرا عـن القرية، إذ نجد أن هذه العـادات والتقاليد تزداد قـوة كلما ابتعدنا عن المدينة. ذلك لأن سـاكني المدينة هـم في الأصل معظم من أتـوا منذ فترة من القرى سـواء للبيع والشـراء أو نزوحا من مسـقط رأسـهم لأسـباب أخرى، وبمرور الوقـت تكونت الأسـر، فالجماعـات، فالعصبيات..إلخ. وبمـرور الوقت تداخلـت العـادات والتقاليـد بعضهـا ببعـض، فكونت تعاريـف ومفاهيـم جديـدة وازدادت العـادات والتقاليد القديمـة ضعفا عما كانت عليـه فى أماكنها الأصلية. وعند النظر للغنـاء والرقص العلنى من قِبَل النسـاء، نجد أنه غير مسـتحب في معظم القرى المصرية.

* فـإلى أى مدينـة أو قريـة في مصـر هاجـر العوالم والراقصـات؟

* وهـل عائلتا الغوازى المشـهورتان والمتواجدتان الآن فى مصر –أولاد سـنباط فى الدلتا «شـمالا»، وبنات مازن في صعيـد مصـر «جنوبـا»– همـا ممـن تبقى مـن فئة الغـوازى التي هاجرت مـن القاهـرة في ذاك الوقت؟



3

- ولماذا لم يتبق معهن بعض من العوالم؟

تلك أسئلة كثيرة لا يوجد لها جواب واضح حتى الآن!

وقد ذكر مسيو مواريه [12] «أما عن المتع والنساء، فلم نجد في القاهرة ما نهلنا منه في ميلانو وبادو وليفورن وروما وفيرونا وجراز.. إذ لم يكن ممكنا ولا مأمونا مقابلة نساء الطبقة الثرية، فدونهم أبواب مغلقة بالمزاليج. وهم واقعون تحت سيطرة طغاة غيورين يخشى طرفهم. وعلى الرغم من وجود بعض الدور العامة، إلا أن قبح وقذارة الغواني وكثرة لغطهم كانت تصيبنا بالغثيان وتجعل أشد الداعرين فسقا وشجاعة يتراجع فزعا، مما حضنا على الرضا عن طيب خاطر بالحرمان على الرغم من شدة رغبتنا وحرارة الجو» [13].

وإذ نجد هنا أن مسيو مواريه لم يذكر قط أي شيء عن الغوازي أو رقصهن رغم منصبه في الجيش الفرنسي والأحداث الدقيقة التي سردها في مذكراته أثناء الحملة الفرنسية.

وقد ذكر علماء الحملة الفرنسية رجوع العوالم قرب موعد رحيل الفرنسيين من مصر، ولكنهم أكدوا عدم رؤيتهن أو حتى إخضاعهن للغناء بشكل خاص أمام الفرنسيين!

2) ثم أكمل علماء الحملة الفرنسية: «وفي العادة فإنهن عندما يدعين للغناء في بيت واحد من السراة، بمناسبة بعض الأعياد، أو في بعض المناسبات العائلية السعيدة، تقوم بعض النسوة بقيادتهن إلى مقر الحريم؛ وهناك يقمن بالغناء. ولا يكون لرب البيت، طيلة الوقت الذى يقضينه في الحريم، حرية أن يدخل عليهن مهما تكن الذرائع بل يكون من المعتاد عكس ذلك، أن ينزل رب البيت مع أصدقائه إلى فناء البيت، أو الشارع، كي يستمتعوا بلذة الاستماع إليهن» [14].

وهنا نجد شرحا للعادات والتقاليد أثناء تواجد فئة العوالم في المجتمع المصري وذلك في أماكن تأدية الحفلات وطريقة الاستماع إليهن. والذى أكده إدوارد لين عند رصده لهذه الظاهرة بعد ذلك بعدة سنوات، مع اختلاف بسيط سوف نذكره في حينه.

3) وقد شرح علماء الحملة الفرنسية: «أما الصنف الآخر من العوالم، كما أشرنا من قبل، فيضم راقصات عموميات لا تقاليد ولا عفة لهن، ويطلق القوم على هذا الصنف من العوالم اسم الغوازي، وهؤلاء يظهرن في الأماكن المطروقة

وعنـد تحليل هذين القسـمين نجـد أنه من المرجـح أنـه كان هنـاك نـوع مـا مـن توظيـف العوالـم للغـوازي أو العكس، وذلـك للوصول بشـكل أو بآخر إلى اتفاق مالي جيـد للاحتفالية المـراد إقامتها، فتـؤدي الراقصـة حركاتها على الموسـيقى الـتى تعزفهـا الفرقـة الموسـيقية والأغـانى التى تقوم بهـا العالمة. هـذا بالإضافة إلى أنـه لـم يُثبَـت فى أي مـن المراجـع وجـود راقصـة تتوقف أثنـاء عرضها الراقـص لتؤدي وصلـة غنائيـة كاملـة ثم تعـود للرقـص مرة أخرى أو العكـس. اللهم إلا مـن الجائز كلمة أو جملة تقولهـا الراقصة أثناء الغنـاء ثم تعود إلى الرقص مـرة أخـرى، أو تؤدي هذا الشـكل من الأداء على سـبيل الفكاهة والضحك، مما يدل على أن فئـة الغوازي هي فئة خاصـة بذاتها ولا تتبـع فئـة العوالم كما قـد ذُكِر.

وقـد ذُكِـر في بعض مـن المراجـع: حتى وإن كان نـادرا دعـوة الغـوازى للرقـص فى المنـازل إلا أنـه «وإذا اتفـق وجـود الغـوازى فى منـازل المسلمين برسـم الرقص، فإنهن لا يرقصن إلا على مشـهد من الرجال وحدهم أو من النسـاء بمعـزل عـن الرجـال. وسـواء أكان الرقـص لهـذا الفريـق أم ذاك فإنـه يحصـل فى بهـو الاسـتقبال، والراقصـات يؤدين حركاتهـن على مقتـضى الأنغام»[17]. وعند متابعـة تاريخ هذه الظاهـرة فى المجتمع المصرى نجد أنها كانـت متواجـدة بوضوح شـديد وحتى الربـع الأخير من القرن العشـرين، وليسـت بندرة كما ذُكِر فى المراجع، خصوصـا مـا ذكـر فى تلـك الفـترة. وإذ نجدهـا فى القرى والمدن سـواء الدلتا أو صعيـد مصر أكثر وضوحـا منها فى مدينـتي القاهرة والإسـكندرية. كما ننوه أنـه كان لا يقام فـرح فى أي من ربـوع مصر إلا وبـه مغن أو مغنيـة بفرقة موسـيقية «عوالم» وبطبيعة الحال كانت هناك راقصة أو أكثر[18].

4) ويسترسـل علمـاء الحملـة: «وعندمـا ترقـص هؤلاء الغـوازي فى الشـارع، فإنهن يكـن على ثقة بـأن حصيلتهن سـتكون وفـيرة مجزيـة، ذلك أن


4

بكثرة، وكذلك فى الميادين العامـة، وفى البيوت التى يدعين إليها»[15].

وهنا يأتى سؤال جديد:

* لمـاذا أصـر الفرنسـيون علـى تصنيـف العوالـم لهذيـن الصنفين، مـع أن المصريـين كانـوا يطلقـون على المغنـين والمغنيـات اسـم العوالـم، وعلـى الراقصـات اسـم الغـوازى فى ذلـك الزمـان وحـتى بدايـات القـرن العشـرين؟

كمـا نجـد أن الفرنسـيين لـم يؤكـدوا مشـاهدة قسـمي العوالم بعـد هجرهـن القاهرة. وإذ نجـد أيضا أن الفرنسـيين قد وقعـوا فى الخطأ الشـائع من أن القسـم الثـاني من العوالـم راقصات وليس بعضـا منهن فقط[16]، وذلك حتى بعد توضيـح المصريين لهم بأن القسـم الثانى هن الغـوازى.

النساء شغوفات للغاية برؤيتهن وسماعهن، ولا يفوتهن قط تشجيعهن وحثهن، بأن يلقين إلى هؤلاء بعض قطع النقود من خلال المشربيات الخشبية التى تحجب نوافذ الحريم، ومع ذلك فإن ضروب الغناء، وهذا الصوت الأجش النائح والصارخ لهؤلاء الراقصات لا يشكل طربا حلوا أو لحنا طيبا، كما أن رقصاتهن لا تقدم سوى مشهد مثير للغاية، ولعله لا يستطيع أن يُسَرّى إلا عن المصريات، بسبب تلك الرتابة الكئيبة التى تبعث على إملالهن وهن أسيرات الحريم» [19].

وبتحليل النقاط المذكورة عالية نجد أنه من الأساسيات التى يجب على الباحث عدم الوقوع فيها خطأً عند رصد الظاهرة هى عدم الحكم عليها بمنظور مختلف أو خارج عن عادات وتقاليد منطقة البحث. وإذ نجد هنا أن الفرنسيين قد استخلصوا حكمهم على شكل هذا الأداء بعاداتهم وتقاليدهم هُم، وليس عادات وتقاليد المصريين. والدال على ذلك هو ذِكر الفرنسيين لإلقاء المصريات نقودا للراقصات من المشربيات، بما يفيد استحسانهن لهذا الشكل الأدائي بتعبيره الحركى وموسيقاه وغنائه. ولم يوضح الفرنسيون على أي أساس علمي استطاعوا التمييز بين خطوات الرقص الصحيحة من غيرها، ولكنه من الواضح أن المقارنة بين الحياتين الفرنسية والمصرية كانت هي الأساس لاستخلاص الحكم.

كما أنه أثناء الحروب داخل المدن والأماكن المأهولة نجد ظهور السيدات خارج بيوتهن هو أقل القليل، والعكس صحيح في الحياة العادية. إذ نجد أنه «ليست الزوجات حبيسات بيوتهن رغم تخصيص حجراتهن في المنزل؛ فلهن مطلق الحرية فى الخروج والقيام بالزيارات واستقبال الزائرات كما يحلو لهن. ولكن الجاريات الخاضعات للزوجات أو لسيدهن أو لهذا السيد وحده لا يمتلكن مثل هذه الحرية ؛ فهن واقعات تحت سلطة لا حدود لها» [20].

5) ويكمل علماء الحملة شارحين شكل أداء الغوازى كالآتى: «ومن العسير أن نصف هذا النوع من الرقص في لغتنا بدقة، إذ يأتى على نحو لا يستطيع أحد أن يتخيل معه شيئا يفوق فحش حركاته ؛ ويعبر هذا الرقص الذى لا تكاد تسهم فيه سوى القدمين وأعلى الجسم، بأكبر التبذلات جسارة، عن الانفعالات الجامحة التى يمكن أن تحدثها الشهوة فى النفس، والأفعال التى يمكن أن تؤدي إلى تصاعد عاطفة شيقة، ودغدغة بالغة القوة لرغبة حسية ملحة» [21].

لاحظ علماء الحملة استخدام الغوازى للقدمين وأعلى الجسم فى حركاتهن الأدائية. إن من أكثر خطوات التعبير الحركى استخداما فى رقص البطن «Belly Dance» هى رعشة الصدر- وهى أعلى الجسم-، أكثر منها لرعشة الأرداف والتى تستخدم فى الرقص الشرقى «Oriental Dance» وهذا الشكل الأدائى الأخير يستخدم بكثرة أيضا فى الرقص الشعبى.

«والرعشة هى اهتزاز لجزء، أو عدة أجزاء، أو كامل الجسد بشكل سريع خلال فترة زمنية محددة أثناء أداء التعبير الحركي الجمالي» [22].

والرعشة لها الكثير من المعانى والمفاهيم، بالإضافة إلى شكل وطريقة أدائها في الرقص الشعبي سواء للراقص أو الراقصة وعلى حسب المنطقة والجماعة المؤدية لها. وهي ليست داخل بحثنا المعنون، ولكن سوف يكون لها بحث آخر سيأتي في حينه.

6) ويكمل علماء الحملة: «وفى البداية لا يبدو أن لحركات الراقصة، بالغة الوهن، لحد لا يمكن أن تفصح معه حقيقتها، من غرض سوى التسلية البريئة، ولكن حين تصبح هذه الحركات محسوسة شيئا فشيئا، فإن المرء لا يلبث أن يتعرف على صورة متوثبة لكل ما للخلاعة من عهر، فتعبيرات وجه الراقصة، وهيئة جسدها تعبر أكثر فأكثر عن ظهور الشهوة التى تنم عنها، وتجسدها حركات الجسم الخليعة، وهكذا يستمر هذا التمثيل الصامت، الخليع، حتى يزهد فى الأمر المتفرجون فينسحبون، أو حتى تسأم الراقصة نفسها فتكف» [23].

«إن الرقص هو أحد أشكال التعبير المستخدمة للحركة فى شرح معان أو رموز متفق عليها بين الجماعة. فالرقص هو تعبير بالأداء الحركى التشكيلى الناتج عن تفاعل لمؤثر خارجي أو داخلي للمشاعر على جسم الإنسان خلال إيقاع محدد[24].

وعند تحليل الجزء المذكور عاليه من النص الذي كتبه علماء الحملة الفرنسية، نجد أن الغزية كانت تؤدي شكلا حركيا تعبر به عن ظاهرة أساسية متواجدة ومستمرة في الحياة، مستخدمةً خطوات تعبيرية صريحة ذات إشارات ورموز معروفة ومفهومة من قِبَلْ المجتمع وما يفيد شرح هذه الظاهرة وذلك عن طريق المحاكاة. وقد بنت أدءها بشكل درامي حركي مستخدمة فطرتها والتي ربما لم يستسغها المشاهد الأجنبي، وهن من ناحية - أي الغوازي - على علم تام ضمنيا من فهم واستساغة أفراد مجتمعهن لهذه الأشكال التعبيرية الحركية، ومن ناحية أخرى، وبفطرتهن أيضا، معتقدات أن من يشاهدهن من الأجانب على علم تام بما تؤدين من حركات نظرا لأن ثقافتهن لم تكن بالمستوى العلمى وما يؤهلهن لمعرفة الاختلافات الفكرية بين المجتمعات البشرية.

وإذ نجد أن ظاهرة التعبير الحركى بهذا الشكل الأدائى كانت منتشرة فى ذاك الوقت، مما يدل على قبولها بين فئات المجتمع المصرى، والتى لم يفهمها أفراد المجتمع القادم من الخارج. ولكن هذا المجتمع الغريب عن مصر فهمها بعاداته وتقاليده المختلفة عن مجتمع الظاهرة. فحكم عليها بتفكيره وعقله هو وليس بتفكير المصريين. وازداد الأمر تعقيدا عندما صنَّف الفرنسيون هذا الشكل من الأداء بالرقص الخالص.

إن جميع التعريفات التى وضعت لمصطلح «الرقص، Dance» لدينا تشير بوضوح إلى مضمون مصطلح "التعبير الحركى، مما أدى إلى هذا الخلط. ولكن «الرقص هو التعبير الحركى الجمالى. أي استخدام أجمل شكل حركي في التعبير»[25]. وذلك للوصول إلى المعنى المرجو منه باستخدام خطوات الرقص. وهناك فارق كبير بين التعبير الحركي الجمالي (الرقص) وفنون التمثيل الأخرى مثل (البانتومايم والمايم).

فالبانتومايم هو «التمثيل الصامت بشكل حاسم»[26]. ولكنه من الجائز استخدام بعضا من الكلمات والموسيقى في فن البانتومايم، مع الوضع في الاعتبار أنهما ليسا أساسيين. أما عند استخدام جملا كلامية كاملة بدون أو بمصاحبة موسيقى، يتحول هذا الفن إلى فن المايم. وعند توظيف الموسيقى بشكل كامل في العمل الفنى بدون كلمات أو جمل كلامية مع بناء الخطوات الحركية عليها بما يفيد المعنى، يتحول هذا الفن إلى رقص. «وهذا يوضح أيضا الفارق في بناء خطوات تعبيرية لشرح كلمات أغنية، فيصبح العمل الفني مايم، أو بناء خطوات تعبيرية على الموسيقى وليس الغناء، فيصبح العمل الفني رقصا»[27].

وعند النظر لشكل أداء الغوازي والذي شرحه علماء الحملة الفرنسية نجد أنه ما هو إلا نوع من التمثيل الصامت بموجب شرحهم، والذى يطلق عليه فن المايم، والمستخدم فيه خطوات تعبيرية. ولكن كان يؤدى من قِبَل الغوازى بإباحية فجة مطلقة للتعبير الواضح عن ظاهرة حياتية وبشكل هزلي مطلق، والذى يشرح بعضا من الأشكال الحركية بين الزوجين فى حياتهما الخاصة. وعند دراسة المجتمع المصرى في بعض من النكات والأمثال العامية والأحاجى التى يستخدمها أفراده فى أقوالهم، نجد استخدامهم بكثرة للكلمات التى فى ظاهرها البذاءة وفي باطنها يضمر معاني أخرى[28]، واستخدام الإشارات الحركية التى تستحوذ وتأخذ تفكير المشاهد لها في بادئ الأمر بعيدا عن المعنى المطلوب للوصول إليه كلعبة من ألعاب الفكر الذهني للمضمون المستتر. فمنها ما هو سريع الفهم للوصول إليه ومنها ما هو يحتاج بعضا أو مزيدا من الوقت والتفكير حتى نصل للمعنى منه وبشكل يثير الضحك فى النهاية. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها:

أنا رَايِحْ مِنْ حَدَاكْ قَالْ تِرَيَّحْنِى مِنْ فِسَاكْ

حداك محّرف من حذائك. والمراد من عندك. والمعنى إذا كان عزمك على الرحيل عنى هو مبلغ تهديدك لى فيها ونعمت لأنه يريحنى من فسائك، أى من من أذاك وقبحائك[29].

بَعْدْ سَنَة وِستْ أشْهُرْ جَتْ المِعَدِّدَة تُشْخُرْ

المـراد مـن هـذا المثـل المبالغـة في صعوبة تـرك المرء مـا تعوده. ويـروى: (وكعبهـا) بدل صباعهـا ويريـدون بـه عقبها[34].

وهنـاك الكثـير والكثير مـن الأمثـال على ذلـك والـتى تخـرج عن نطـاق بحثنـا هذا.

7) ويكمـل علمـاء الحملة الفرنسـية شـرحا لكيفية الرقـص مع الصاجـات: «وعن طريق التدريـب والممارسـة تعـرف الراقصـة كيف تحـدث، طبقـا للأحـوال، هـذه التغـيرات في نغـم صاجاتهـا، وتبعا للإيقـاع الـذى يأخذن بـه في الموقف الـذى يرون رسـمه، ذلـك أنهن يمـيزن بدقـة، وبطريقـة مدهشـة للغايـة، أثر الإحسـاس الـذى يـرون الوصـول إليه في تمثيلهن الصامت، وبينمـا يحدثن هذا الصليل اللطيف، يقمن ببسـط أو رفـع أذرعهن برخاوة راسـمات دوائـر بهـا في الهـواء، كمـا لـو كن يلتمسـن أو يتهيـأن للاحتضـان، ثـم يقارين أذرعهن مـن وجوههـن، ويكاد يتـم ذلك فوق عيونهـن، اللاتى يغضضـن منها خفـرا وحياء، وكمـا لو كـن يتخفين عـن النظـرات»[35].



5

المعَـدِّدَة (بكسـر ففتـح فكسـر مـع تشـديد الدال الأولى): النائحـة التى تُسْـتَأْجَرْ فى المآتـم أى بعد أن مضى على من مات سـنة وسـتة أشـهر جاءت النائحة تشـخر، أى تصيـح وتولـول. وأصـل الشـخير عندهـم: غطيط النائـم، أو صوت يخرجه المسـتيقظ من حلقـه وأنفه عند المنازعـة ونحوهـا ولا يفعلـه إلا السـفلة، يضـرب للأمر الـذى يعمل بعـد فـوات وقته[30].

حُزْنِ الهَلافِيت الوسخ والشَّرامِيط

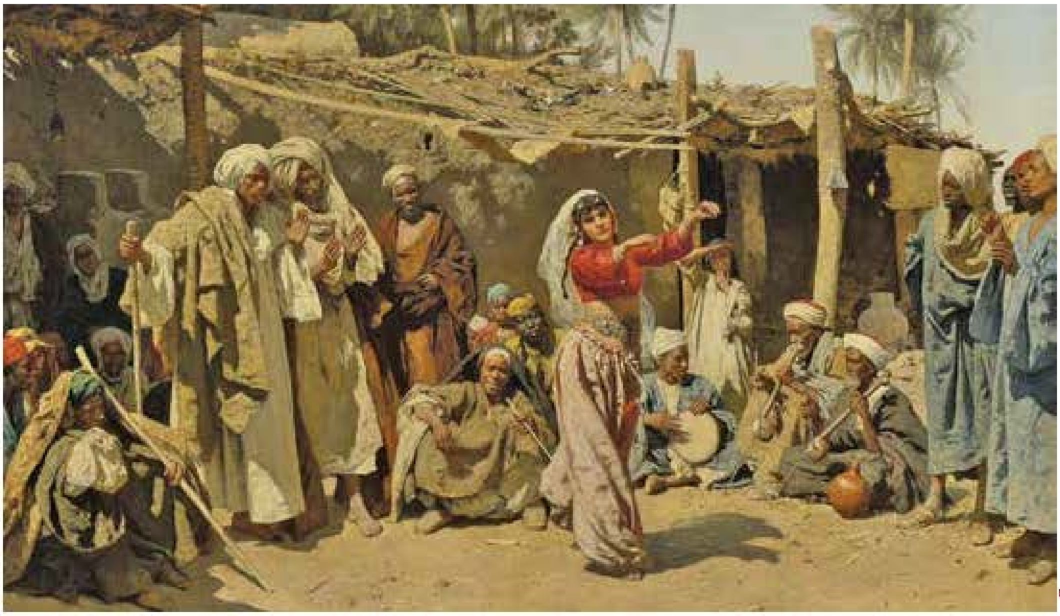
الهلافيـت: جمـع هلفـوت وهلفتـه، أى الأسـافل الـدون. والشـراميط جمـع شـرموطة وهـى الخِرْقة[31]، والمعـنى أن الأسـافل إذا أرادوا إظهار الحـزن والحداد على الميـت توسـلوا بالقذارة ولبـس الثياب القديمـة الممزقة موهمـين أن الحـزن ألهاهم عـن النظافـة والتزين[32].

" الدنيا زى الغزية، ترقص لكل واحد شوية "[33].

تُمُوتِ الغَازِيَّةْ وِصْبَاعْهَا يُرْقُصْ

وإذ نجـد هنـا أن الراقصة تسـتخدم الصاجـات التى تعلقهـا بـين أصابـع يديهـا، لعمـل نـوع مـن الإيقـاع المصاحـب للموسـيقى والـذي تؤديـه الراقصـة في بناء إيقاع مناسـب لأدائها الحركـي كحلية إيقاعيـة. إن هذه الصاجات ما زالت تسـتخدم وبنفس الشـكل حتى الآن. والصاجـات هي نوع مـن الأدوات تسـتخدم كمصفقات تعلق بـين الأصابـع لعمل نغمـات إيقاعيـة تتماشى مع خطوات الرقـص ومنها ما هـو يحمل في كامـل اليد، وهى منتشـرة منذ القدم في معظم دول العالم بأشـكال وأنواع ومـواد مختلفة. هـذا بالإضافـة إلى أن الشـكل الحركي الـذى كانـت الغـوازي تؤدينـه مـا زال هو نفـس الأداء المسـتخدم حـتى الآن في الرقص الشـرقي ورقـص البطن وبعضـا من أشـكال الرقصـات الشـعبية الأخرى.

8) «وباختصـار، فـإن كل حـركات هـذه الراقصـة، تـرمى إلى التعبـير عـن مجاهـدة العفـة للشـهوة،



6

وعـن انتصـار الأخـيرة وهزيمـة الأولى. ويحـس المرء مـا إن كانـت المعركـة أكـثر أو أقـل تكافـؤا، أو مـا إن كان الأكـبر قـوة هـو الـذي ينتصـر ويجني ثمار فـوزه، وأن لا مفر للأضعـف مـن أن يستسـلم ويخضـع لمشيئة المنتصر تبعـا لمـا إن كانـت حـركات الراقصـة ورنـين الصاجـات أكـثر أو أقـل اعتـدالا، أكـبر انتظامـا وأكـبر رقـة، وأكـثر وضوحـا وأكـبر حيويـة أو إن كانـت تهدجـا وأقـل رنينـا أو أكـبر اختناقـا أو أشـد خفوتـا»[36].

إنه من ضمن أشكال التعبير الحركي:

- **الأداء الحركـي العنيـف:** وهـو مثـال الأداء الحركـي للجنـود سـواء في التدريـب أو أثنـاء الحـروب والمملـوء بالقـوة العنيفـة للغلبـة والنصـر على الأعـداء.
- **الأداء الحركـي الريـاضي:** وهـو الأداء الحركـي المملـوء بالقـوة للغلبـة والنصـر علـى الخصـم في أجـواء رياضيـة حميمـة.
- **الأداء الحركـي الجمـالي:** وهـو الأداء الحركـي المملـوء بالتعبـير الحركـي الجمـالي المتولـد مـن المشـاعر والأحاسـيس العاطفيـة[37].

إن الأداء الحركـي العنيـف والأداء الحركـي الريـاضي أسـاس بنائهمـا هـو المكسـب والخسـارة، أمـا الأداء الحركـي الجمـالي فيبنـى علـى المتعـة. وهـذا يوضـح الفـارق بـين التعبـير الحركـي الجمـالي للرقـص وبـاقي أشـكال التعابـير الحركيـة الأخـرى.

وإذ نجـد في النـص المكتـوب مـن قِبَـل علمـاء الحملـة الفرنسـية مـدى تأثـير الحـرب علـى فكرهـم وذلـك مـن خـلال شـرح الأحاسـيس والمشـاعر التـي تنـم عـن شـكل أدائي، حـتى وإن لـم يكـن بـه إحسـاس بجمـال حركـي حسـب الفكـر الفرنسـي في ذاك الوقـت، إلا أنـه لا نسـتطيع شـرح أداء حركـي راقـص بمعـان حربيـة يدخـل فيهـا القتـال، والمنتصـر والمهـزوم بهـذا الشـكل التعبيري المسـتخدم مـن قِبَلِهـم.

وقـد ذكـر إدوارد لايـن أن الغـوازي منتميـات إلى قبيلـة واحـدة، وتعـرف الواحـدة منهـن بالغازيـة والرجـل بالغـازي، ولا تمـت هـذه الفئـة بصلـة أو بأخـرى وفئـة العوالـم.

وكمـا شـرح (فيوتـو) في كتـاب وصـف مصـر ذكـر (لـين) أيضـا أن الغـوازي يرقصـن سـافرات الوجـه في الشـوارع العامـة فيُسـلين حـتى الرعـاع مـن القـوم، ولا يتسـم رقصهـن بـأدنى لباقـة أو أناقـة. كمـا أكـد أنهـن يبـدأن رقصهـن ومـا يتسـم دائمـا بـشيء مـن الـذوق، ولكنهـن مـا يلبثـن أن يحولنـه إلى استعراض

راقص فيغزلن اللواحظ ويضربن الصناجات ويزدن من خفة الحركات والخطوات. ويرافقهن عادة موسيقيون معظمهم من رجال القبيلة الواحدة يعزفون على الكمنجة والربابة والطار والدربوكة والزمارة أو المزمار. وتحمل الطار عادة امرأة عجوز[38].

وجدير بالذكر أن إدوارد لاين قد ذكر أيضا في كتابه أنه «وقد تكون الغوازي المحدثات منحدرات من طبقة الراقصات اللواتي أمتعن المصريين برقصهن زمن الفراعنة الأوائل. ونستنتج من تشابه رقصة الفَنْدانغو الإسبانية Fandango وصولا إلى رقص الغوازي أن هذا النوع من الرقص أدخله الفاتحون العرب إلى إسبانيا. وقد اشتهرت نساء «قادس» (وتعرف بـ Cadiz) المعروفات بال Gaditanae بمثل هذا الأداء الراقص زمن الأباطرة الرومان الأوائل. ولا نستبعد احتمال أن تكون هذه الطريقة في الرقص قد انتقلت إلى إسبانيا من الشرق على أيدى الفينيقيين[39] رغم شهرة إسبانيا طويلا به»[40].

إن «الفاندانغو: هي نوع من الرقص الشعبي والغناء الشعبي الإسباني المحبب جدا في إسبانيا، وتتصف موسيقى الفاندانغو بالحيوية وهي مبنية على ميزورات موسيقية من القياس (3 ل 8) أو (6 ل 8) أما رقصاتها فهي من أنواع رقص الفلامنكو ويتم رقصها بشكل ثنائي. ويتم عزف موسيقى الفاندانغو باستعمال القيثارات والصنوج الخشبية والأيدى للتصفيق، وعادة ما يتم تكرار اللازمة من حين لآخر أما مدة ميزورها الموسيقي فهو مشابه للميزور المستخدم في البوليرو والسيغويديبيا ذو القياس (6 ل 8) ولاحقا تم استخدام القياس (3 ل 8).

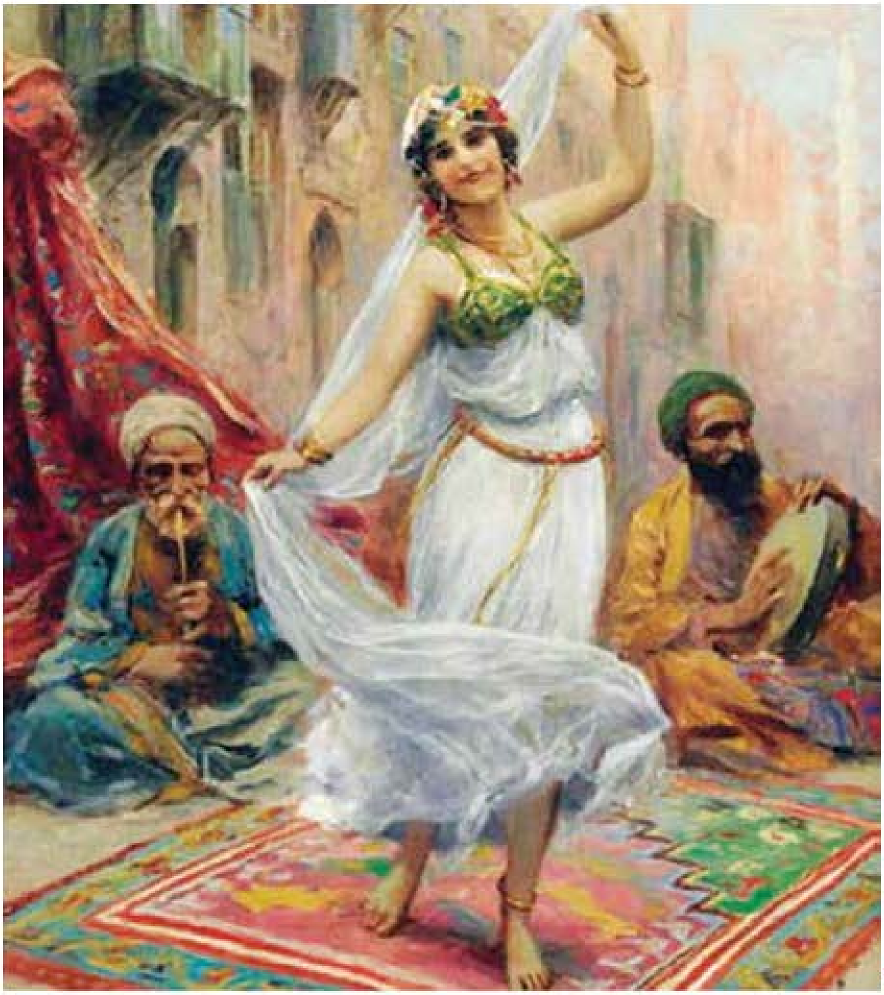
أصول الفاندانغو: أصول الرقصة الإسبانية فاندانغو مجهولة، كما أن أصل الكلمة مجهول أيضا ولكن من المحتمل بأن أصول الكلمة برتغالية تعود إلى القرن السادس عشر الميلادى، مشتقة من الكلمة البرتغالية Esfandangado والتى تحمل المعنى (أغنية شعبية). أولى الكتب التى تحدثت عن ألحان الفاندانغو فهو الكتاب المجهول المؤلف والذى يحمل عنوان (بالإسبانية: Libro de diferentes cifras de guitarra) المكتوب في 1705م، أما أول ذكر لرقصة الفاندانغو فيعود إلى العام 1712م حيث تم ذكرها في إحدى رسائل الراهب الإسباني مارتن مارتي»[41].

أما الغجر وحسب وصف «بولزى C.H. Polzie»: «وهو أول من سجل ما يتعلق بوجود الغجر في مصر، فقد ذكر حين زار مصر وفلسطين عام 1598 أنه يوجد بمصر غجر ويمكن مشاهدتهم يتجولون من مكان إلى آخر في القاهرة والإسكندرية. ويقدم لنا «سيتزن Seetzen» أيضا في سنة 1806 محاولة مبكرة أيضا لوصف غجر مصر. فقد ذكر أن الغجر يوجدون في مصر وسوريا وكل أنحاء المملكة العثمانية. وأشار إلى أنه قام بزيارة جماعة منهم تقيم بخيامها السوداء في بستان للزيتون. وقد تميز بعضهم ببشرة سوداء متسخة وشعر متدلى على الجانبين في شكل ضفيرتين، وكانت شفاههم تشبه الشفاه الخلاسية. وأكد سيتزن أن ملامحهم تشبه ملامح المصريين وأن النساء قد وشمن ذقونهن أسفل الشفاه بلون أزرق قاتم - مثل نساء البدو - كما وضعن النقاط من نفس اللون حول الفم. وكانت النساء ترتدى الأقراط»[42].

وهناك بعض من الفروق في العمل بين رجال الغجر والغوازي ولكنهم يجمعون على الأعمال البسيطة، فرجال الغجر يقومون بصناعة المناخل من شعر الخيل أو الجلد، كما يقومون بصناعة المسامير الحديد وإصلاح أباريق الشاى وغيرها من أعمال الدنيا البسيطة، وبعض منهم من يمارس العمل بالموسيقى أثناء تأدية الرقص لنسائهم، واللاتى بعض منهن تمارسن ضرب الودع ورؤية الطالع أو العلاج الشعبى[43].

أما رجال الغوازي فالكثير منهم يمارسون مهنة الموسيقى مع نسائهم.

وإذ نجد سمير جابر يؤكد «أن جذور الرقص الشرقي، ورقص الغوازي، ورقص العوالم تعود إلى قدماء المصريين، حيث كانت الوظيفة الأساسية لحركاته المتنوعة هي وظيفة طبية من أجل ميلاد آمن للأم وللمولود»[44].



7

وعنـد تحليـل خطـوات رقصات الغـوازي نجـد أنها تتشـابه إلى حـد بعيـد وخطـوات رقصات الغجـر. كما نجد أن خطوات الغجر تتسـم بالسـرعة في الأداء، والناتج عـن عدم الاسـتقرار والسـكن لفترات طويلـة في المكان الواحد في حياتهـم العامة، وهى نفس السـمة المتواجدة فى أداء رقصات الغوازى ولكن بشـكل أهـدأ من خطوات الغجـر. والفئتـان تسـتخدمان هـز الأرداف والصـدر كخطـوات رئيسـة فى أدائهـن. أمـا الفئـة الراقصة من العوالـم والـتي ظهرت بعد ذلـك قد اسـتخدمت نفس الخطـوات ولكن بشـكل أهـدأ في الحركة بكثـير والناتج عـن حالة الاسـتقرار والسـكن في المـكان الواحـد كباقي أفراد وعائـلات المجتمع، ممـا ابتعد قليلا عـن الإباحية والفجاجـة في أدائهن الحركـى، والتى أصبح لها شـكلها الواضـح من كلاسـيكية الشـياكة الحركيـة فى الرقص الشـرق «The Oriental Dance» الـذى تلاها وذلك عنـد تطعيـم خطـوات الراقصـات بخطـوات الرقص الشـعبى. ولكن ظـل الشـكل الأدائى القديم مـن ناحية السـرعة فى الحركـة وبعضـا مـن الفجاجـة والإباحية متواجـد فى رقصـات البطـن «The Belly Dance». وإذ نجد أن سـميرجابـر لم يدرج رقصـات الغجر فى كتابه ممـا يدل علـى دمجـه لفئة الغـوازي والغجـر بعضهما لبعض.

وممـا يؤكـد ذلـك أنـه قـد: «انتشـرت الغـوازي بعـد ذلـك في جنـوب مصـر أولا، ثـم انتقلت هـذه الحرفـة بعـد ذلك إلى الشـمال ففي إسـنا والأقصر وقنـا وجرجا وإدفـو كانـت تجمعاتهـن بكثرة، وفى الشـمال كانت تجمعاتهـن فى قريـة «سُـنباط» وفى قريـة «بلقـاس»[45].

الخلاصة

* إن هناك الكثير من الأدلة على تواجد وارتحال الغجر في ربوع مصر كلها منذ فترة بعيدة ولكن لا توجد أدلة كافية لارتحال الغوازي كما جماعة الغجر. ولا نستطيع الجزم بأنه هناك عائلات للغوازي منتشرات في جميع المحافظات والقرى المصرية بهذا الشكل إلا عائلتين فقط، ألا وهما أولاد سنباط في الدلتا وبنات مازن في الأقصر. أما باقي القرى والمحافظات فهي جماعات غجرية وتنقسم إلى ثلاث فئات (غجر، وحلب، ونور).

* ومن المرجح أنه قد حدث ارتباط أو تزاوج بعض من أبناء الغجر والغوازي مما جعل الكثير من الباحثين يخلطون بين الفئتين أو يعتقدون بوجود الغوازي في هذه المحافظات والقرى جميعا.

* أيضا لممارسة الرقص من قِبَل الفئتين، ولم يتطرق أي من باحثي الرقص الشعبي في دراسة وتحليل ومقارنة لخطوات أي من الفئتين والذي أدى إلى هذا الخلط. هذا بالإضافة إلى أنه هناك بعض من أفراد المجتمع يمارسون الرقص الشعبي ويتعامل أزواجهم ببعض من أنواع الفنون كالموسيقى أو الغناء، ويلقبهم المجتمع المصري بالغوازي مع أنهم لا يتبعون هذه الفئة كما أن بعضا منهم من يسكن مع الغوازي والبعض الآخر يسكن باستقرار داخل المجتمع.

* ولقد أثبتت وأكدت معظم الدراسات بوجود لهجة خاصة (سيم) بين جماعة الغجر ولم يتم إثبات هذه اللهجة أو لهجات أخرى بين جماعة الغوازى.

* ومن أهم معالم تاريخ الغجر ارتباطهم بشخصية تسمى (الزير سالم)، تلك القصة التى يرددها الكثير من القصاصين، وهى قصة شعبية بدون مؤلف، وتحكى أصول الصراع الذى دار بين «الزير» وبين «جساس» وكيف حاول أعداء الزير قتله منذ طفولته[46]. وهذه القصة تبعد تماما عن أحداث قصة عائلة البرامكة والتي تدَّعى الغوازي انتسابهن لها.

* وإذ نجد أن مهنة الغوازي هي الرقص ومعظم كبار الغوازي يتوقفن عن ممارسة الرقص ويمارسن الدق على الدفوف وغيرها من آلات الطبل مع صغار الغوازى فى حفلاتهن، أما نساء الغجر فبعض منهن يمتهن الرقص بالإضافة إلى قراءة الطالع وممارسة الطب الشعبى، أما رجال الغوازي فدائما ما يمتهنون اللعب الموسيقي مع الراقصات أو تحضير للحفلات الراقصة وغيره من النقاط المتعلقة بهذا الأمر، أما رجال الغجر فيمتهنون الأعمال الدنيا في المجتمع.

* وتعليل وجود انحراف لدى فئة الغوازي والغجر يرجع إلى عدة احتمالات، منها أن حفلات الرقص لدى أيا من الفئتين دائما ما تكون خاصة، يقَدَّم فيها الخمور والمخدرات والتي يحدث في معظمها الكثير من المجون. وقد كانت هناك عدة وقائع لضلوع تورط الغجر في اختطاف الأطفال وبيعهم أو تدريبهم لأعمال التسول أو السرقة أو تدريب البنات على الرقص، هذا بالإضافة إلى استخدام البنات في الدعارة عند الكِبر. وهناك أيضا بعض الوقائع عن احتمال هروب بعض من البنات من أهلهن لأسباب كثيرة منها على سبيل المثال لا الحصر العنف الأسرى سواء من الأهل أنفسهم أو من الزوج، أو بسبب فضيحة ما حدثت مع الهاربة، أو في أحيان أخرى العوز المادي، فتلجأ إلى مجتمع الغوازي أو الغجر وتمارس حياتها معهم.

وهنا نجد أن هذا البحث يقودنا في توضيحه لماهية الغوازي والذي يؤدي إلى الميل بشدة نحو التأكيد من أن هذه الفئة ما هي إلا متشبهة بالغجر ولكنهن لسن منهم. كما أنه سيقودنا إلى البحث التحليلي والمقارنة بين خطوات رقصات كل من الفئتين (الغوازي والغجر) للوصول إلى مدى التقارب والتباعد في المعنى والمضمون والمفهوم بين رقصات الفئتين وأشكالها التعبيرية الحركية.



زرابي الآجر نقش في ذاكرة المدينة - واجهة من "القالب". الموقع: توزر.

واجهة وخصوصيات:
مقاربة سيميولوجية / بصَرِية
لنماذج من أفضية سكنية تقليدية بالجنوب التونسي

د. زينب قندوز – كاتبة من تونس

يُعدّ الفضاء السكني حاملا لمخزون ذاكراتي، يتجسّد عناصر معمارية مُشبعة رموزا وعلامات. فمحامل الذاكرة على تعدّدها تُعدّ نمطا لتواجد الانسان في هذا الامتداد مُتعالقا مع مركّبات اجتماعية، ثقافية، دينية... تُعطى هذا الفضاء رمزية لنكون مع سيميائية الفضاء.

من هكذا منطلق يكون العمل على هذه الدراسة السيميائية للأمكنة الهندسية والبنية الفضائية للمساكن التقليدية بالجنوب التونسي تحديدا واجهة المباني. علّها دلالية تتجاوز من خلالها سطحيّة محتوياته المادية ومعطياته الجغرافية لنكون مع المعنى الذي تحتكم عليه هذه الصّروح. كذلك استقراء مجموع العلامات والتمفصلات داخل التركيب المكاني الذي يؤسّس الفضاء المكاني ككُلّ.

كانت المساكن التقليدية بالجنوب التونسي على بساطة بناءاتها وسيلة تعبيريّة طوّعها مُنظّر الفضاء السكني بما يتوافق وهويّته ومعتقداته، وذلك بما تحويه هذه الانتاجات المعمارية من معاني ودلالات لمفرداتها التي تعود لماهيات ماديّة تقدّم في شكل رموز وعلامات باعتبارها عناصر ضمن أنساق سيميائية، يُعدّ الادراك البصري أولى تجلّياتها.

تُعدّ الواجهة المعمارية حافظة السكن وحاضنته، يُحيطها متساكنو الجنوب التونسي بهالة كبيرة من الخشوع وهي العنصر الظاهر للعيان و«الغريب الوافد»، وأول سطور كتاب العمارة، عناصرها وسائل بصرية مضمونة الوصول.

من هنا يكون السؤال:

- كيف لها أن تجتمع هذه العناصر التكوينية من أشكال وخطوط، ألوان وزخارف بمختلف تمظهراتها لتنتج لغة بنيان بإملاءات مخصوصة؟
- كيف أبدع أجدادنا مساكن بواجهات واءمت بين المعارف التقنية والوظيفية النفعية للمبنى والملامح البصرية فتختزل كلاهما صورة ذهنية متكاملة لواجهة المبنى؟

إنّ ما يقوم به منظرو الفضاء السكني على محمل السكن عموما وواجهته بالخصوص من صنوف التشكيلات المختلفة تتجاوز ماديات المكان إلى علامات المكان. فهذه النشاطات والممارسات والمشاهد التعبيرية غير اللّفظيّة، تُضفي على المكان دلالات أعمق محطّ مسائلة دائمة ومادة قابلة للتأويل. وفي هذا السياق يعتبر بارث[1] الفضاء فضاءً دالا يدعو إلى افتراض نصّيات أخرى تسري في الظواهر الاجتماعية والممارسات اليومية، وعليه يمكن اعتباره ظاهرة سيميائية ومعطى علاماتي نستقي منها معارف عن أشياء أخرى. فالفضاء على حسبه يحتضن مجموعة من الدوال المثبوتة داخل عاداتنا وتقاليدنا وفضاءاتنا المشبعة بالرموز والعلامات. إنه ليس سلبيا ولا صامتا، وإنما يحمل دلالة تتخلّل جميع الأبعاد والاحداثيات والأركان، على أساسها لا يحتاج المرء إلى ذكر تعريف تفصيلي لمدينة ما، وإنما يكتفي بذكر اسمها أو بعض معالمها وهذه المعالم هي بمثابة إحالات تُعطي أبعادا تأويلية ونفسية ورمزية لزائرها، بحيث تشكل على إثرها خطابا بصريًا لا نستطيع الهروب من بعده التواصلي والدلالي[2].

فتواجد البناءات في فضاء معين، إضافة إلى الأشكال الهندسية والتصاميم ومواد البناء والزخرفة، له رمزيته الخاصة التي تختلف باختلاف وظيفة البناء الاجتماعية سواء كان مسجدا، منزلا، قصرا... الخ، وتكون على أساس الهندسة المعمارية فضاء لتقاطع مجموعة من العلامات التشكيلية التي تحمل دلالات ورموز في لغة العمارة، التي من أجل فهمها يجب علينا أن نعتبرها كائنا حيّا يتفاعل معنا ويتطوّر وفقا لاحتياجاتها، إذ أن القراءة التواصلية لفن الهندسة المعمارية يتجاوز مجال الإحالة، والانزواء على تأمل الموضوعات المعمارية بوصفها أشكالا تستمدّ ملموسيتها من ذاتها[3]، أي الدلائل الرّمزية للعمارة الحبيسة بتنوع الثقافات واللغات التي تنعكس على النسيج العمراني وخصائصه لأي بلد[4].

لا يُمثل الوجه المعماري للسكن سوى الجزء الظاهر من ممارسة السكن في أبعادها المادية والوظيفية والرمزية، منظورا إليها في أشدّ عناصرها بساطة إلى نظام رمزي يُعطي لها معنى. لذا فالسلوك نفسه رمز مادام ينطوي على حدّ أدنى من التمثّل الصامت. والسكن في سياق المجتمع التقليدي هو حقل من السلوكات الرّمزيّة التي تنشأ وتتوالد في بناء متوازن مع بناء المنزل منذ التأسيس. ومن وجهة نظر سوسيولوجية[5] يمسّ البناء الجماعة بصورة مباشرة نظرا للمضمون الاجتماعي للفضاء، إذ من خلاله تتجسّد العلاقات الاجتماعيّة وتعبّر عن نفسها، فالسكن حلقة وصل بين الفرد والمجتمع وآليات الدّمج الاجتماعي طالما أن الاستقلال بالسكن يرتبط إلى حدّ بعيد بمؤسّسة الزواج بما تعنيه من الانتماء والضبط والالتزام. فالمنزل يرتبط ارتباطا وثيقا بالاجتماع العائلي وانشاؤه عادة ما يكون مندرجا في إطار هذا السياق، ويستكمل بشروط الاعتراف الاجتماعي والأخلاقي[6].

بالنسبة لسيميولوجيا الفضاءات السكنية، فان هذا المقترب يقوم على مبدأ تشبع المكان المديني بالمدلولات حاملة لمعان تتنوع بتنوع الصور التي تبثها وباختلاف الاذهان التي تتلقاها لان صورة كل مدينة، بأبعادها الشكلية والوظائفية والرمزية، هي نتاج تراكم العديد من التصورات الشخصية البحتة. فالأفضية السكنية لقرانا ومدننا التقليدية -بكونها نظاما من علامات- يمكن رصدها عن طريق آليات المعاينة ومن ثمة التأويل. تأسيسا على ذلك تكون القرى / المدن التقليدية فضاءات مشبعة بالمعاني الظاهرة / المستترة المضمرة / المعلنة الحقيقية / المتخيلة المتطابقة / المتنافرة الحسية / الرمزية المتهتكة / المقدسة الدنيوية / الميتافيزيقية. هذه العلامات وغيرها جعلت من القرى / المدن فضاءً تعثر العين على جدرانه وواجهات مساكنه على جزء كبير من خيالات الذهن البشري وأعقد التباساته واستيهاماته وتوتراته[7].

تعدّ واجهة المسكن بنية الوعي في العمارة التقليدية، ووثيقة ما يتلقّاه وما يعكس ذاكرته، لتقدّم الواجهة الرمز والاشارة والايماءة فيكون التواصل. بمساكن قرى /مدن الواحة التقليدية نفذت واجهاتها بأبسط خامات البيئة الطبيعية وبرزت العناصر الزخرفية فيها نتيجة لإيجابية الانسان وتفاعله مع الطبيعة وجهوده في تنفيذ احتياجاته، فعبر عنها في صورة رموز تلخص فكر الانسان وعقيدته نحو التغلب على قسوة الطبيعة، فكان للبيئة تأثير أساسي على الواجهات فيكون ظاهرا على المباني وعلى الأسلوب الذي كان متبعا في البناء والخامات المستخدمة.

أفضية سكنية تقليدية تستخدم العناصر الزخرفية في واجهاتها، وتقوم على تكرار الوحدات الهندسية المجردة على جانب مدخل المسكن وأعلاه بطريقة متماثلة، وقد ظهرت الزخارف الحائطية للتغلب على قسوة الحياة الطبيعية حيث الهواء الجاف والمناخ الحار. وقد حقق المتساكنون الاتزان والتناسق في التكوينات الهندسية البارزة والغائرة التي صمّمها. فقد احتفظت العمارة بهوية مميزة وواضحة، فهي انعكاس صادق للبيئة، وهذا نتيجة تفاعلات كثير من العوامل البيئية والاجتماعية والثقافية والمناخية.

ان تشكيل الواجهات التقليدية، كتل وعناصر معمارية وزخرفية يؤكد مبدأ البساطة، فجاءت عمارة صريحة تعبر عن الوظيفة التي أنشئت من أجلها في صياغتها، وعمق مضامينها التعبيرية والتي كانت نتاج تراكم معرفي لسلسلة من التجارب. ولعلّ من خصوصيات الواجهات أنه:

يوجد تناسق في التشكيل الفني للواجهة وذلك من خلال اعتبارين أساسين؛ أولهما علاقة عناصر التشكيل بعضها البعض، ونقصد هنا عناصر «التصميم» بأدواته التي يتلاءم فيها كل عنصر بالآخر لخلق التوافق والصلة المستمرة بين هذه العناصر (نوافذ وأبواب وزخارف وغيرها) والمساحة الكلية للواجهة. ثانيهما: علاقة كل عنصر بالمبنى المعماري ككلّ تحقيقا للتوافق.

يوجد تنوع بين العناصر المعمارية وهي تخلق مع الوحدة تميزاً في العمل التشكيلي.

يوجد إيقاع باستخدام الوحدة والعناصر التي تتوالى متكرّرة بانتظام، فالوحدة والتنوع لم يلغ أحدهما الآخر.

يوجد سيادة في التشكيل العام، وذلك أنه على رغم القواعد السابقة من وحدة وتكرار وتغير وعلاقات، إلا أنه يوجد شكل غالب مسيطر على الكلّ.

الواجهة بين المحدّدات الشكليّة والاملاءات الرّمزية

تنشأ الرموز عادة من الطّوْطم[8] والتّابو[9] (totem-tabou) هما معتقدان سحريّان، مؤدّاها قانون التبجيل والتحريم لغاية المحافظة على بناء المجتمع التقليدي. وكلّ عشيرة يقابلها طوطم يكون محطّ تحريم وتقديس ومعتقد سحري، وتكون التمثيلات الرّمزية كفيلة بطرد الأرواح الشرّيرة ومصدر إسعاده وتحقيق رغباته مثلا. ففي تمزرط مثلا نشاهد بعض الرموز القديمة المتعلّقة بالسّكن، أشكالا رسمت ونقشت على الأبواب والجدران لحماية المسكن وتحصينه. فالرمز لم يخلق للتزيين فقط بقدر ما كان سلاحا هجوميا ودفاعيا ضدّ شرّ ما.



من نوادر التأريخ عند الدويرات أن يؤرخوا بأحداث معينة
مدخل أحد الغرف في حاف جرجر[10]. الموقع: الدويرات.



مدخل أحد الغرف في زقور جبال دقر بالجنوب الشرقي التونسي

تنتمي الرموز المعلّمة بالمساكن التقليدية إلى المدوّنة الرمزيّة الشعبية المستخدمة على محامل مختلفة كالواجهات والأبواب والأثاث والأدوات المنزلية اليومية كالفخار والمنسوجات والجلد والألياف النباتية، أين تكرّر فيها الأشكال الهندسية نفسها كالمعينات والمثلثات والخطوط المنكسرة.

1) الجدار:

يعدّ الحائط فسحة ممتدّة للخطّ والكتابة وتعليم الرّموز والتي تتوزع بين موضوعات دينية وأخرى دنيوية حيث تتجاور بل وتتداخل مثل عقود البيع والشراء وأدوات البناء بالأدعية والبسملة والتسبيح. لكن الفصل بينهما غير موجود أصلا لأن كل ما هو دنيوي كان دينيا بالأساس [11].

نقائش خطية دينية: علّها كتابات باللغة العربية تصنّف إلى نقائش «استخدمت لتمجيد وتعظيم اسم الله وفق صيغ مختلفة مثل «ما شاء الله» «الحمد لله» «الله أكبر»، «بسم الله الرّحمان الرّحيم»[12]. وهي كتابات دعائية «نجد فيها ذكر الله والبسملة وذكر الرّسول محمد ﷺ اعتقادا من الأهالي بطرد العين والحسد ومحافظة على المسكن من الأذى»[13].

نقائش خطية دنيوية: هي نقائش حياتية تعريفية تأريخيّة بالأساس تقدّم أسماء البنائين وأصحاب الغرف، كما تسجّل تاريخ البناء معتمدة في ذلك على تاريخ وفاة الرسول الكريم. كما تعرّف بعض النقوش بأصحاب الغرف، كما هو الشّأن في الدويرات بتطاوين ويعتبرها المتساكنون وثيقة ملكية. والغايات من الكتابة متعدّدة منها التوثيق والوقاية والحماية وتحصين الغرف بنوع من السحر المقبول دينيا «لا سيّما وأن الأمر يتعلّق بمكان لخزن الطعام الذي كما هو معروف يحاط بالكثير من قواعد الحماية والتّأصيل الروحي بما يجعله مباركا نافعا ليس فقط عند استهلاكه وإنّما من البذرة إلى المائدة مرورا بعمليّة الحفظ والخزن»[14]. تخلّد أسماء البنّائين باستخدام الصّيغة اللّغوية «صنع فلان بن فلان» والتي من خلالها يتسنّى لنا معرفة هويّتهم في بناءات الدّويرات مثلا.

- كتابات رمزية: وهي عادة ما تكون حروف «التيفانغ»[15] وهي كتابات بربرية قديمة لا تفيدنا المصادر الشفوية عن ماهيتها، وقد عثر عليها سواء بقمة الجبل أو على السّهل.
- علامات تشكيلية: إن في علاقة العناصر التشكيلية مع بعضها تحقق الانسجام والتآلف من الناحية

البصريـة، فجـاءت العناصـر المعماريـة متناسـبة. وتنظيـم التشـكيل في واجهـات العمـارة التقليديـة «تـوزر ونفطـة» بصريـاً وحسـياً يعـبر عـن الوحـدة التصميميـة الثابتـة لقالـب «الياجـور» الآجـر الـذي يسـتخدم لعمـل التشـكيلات الابداعيـة في أشـكال متعـدّدة ومتنوعـة. إن القوالـب بأبعادهـا القياسـية أظهـرت تآلفـاً وتجانسـاً وتناسـقاً لمكونـات الواجهـة علـى المسـتوى الجـزئي والكلـي.

كما اعتبرت الأشـكال الهندسـية خاصة منها المثلثية عنصراً رمزيـاً بارزاً في واجهات الأفضية السـكنية لقرى/ مـدن الواحـة التقليدية. فنـدر وجـود مبنى بـدون مثلثات علـى اختـلاف تمثلاته. فهـذه العناصر ترمـز إلى حرص السـكان على إيجاد عناصـر رمزية لطرد الأرواح الشـريرة (حسـب بعـض المعتقـدات والأقاويل)، كذلـك إضفاء علامة معـبرة أخرى لمحيطهـم المعيشي ورمـز الوحدتهم. المثلث علامـة متكرّرة بأشـكال مختلفـة ونمط هندسي يمكـن ملاحظته في الزخـارف الموجودة داخـل البيت أوفي حـواشي المبنى والواجهة الرئيسـية.

تـوحي الخطـوط المتكسـرة بالحركـة، كمـا نلاحظ في هـذه الخطـوط الحـدة في التشـكيل، ممـا يسـتلزم اسـتعمال بعض الحليّـات معه لكي تلطـف وتهدئ من تأثـيره. ويمكن للخـط المنكسـر المكوّن من مسـتقيمين أن يتضمـن اتجاهـا مؤكداً مهمـا كان وضعهمـا في الحيز، على أن يحدد هـذا الاتجاه بمحصلة المسـتقيمين المكونين للخط المنكسـر.

إنّ كلّ مـا خطّتـه أيـادي البنائـين والحرفيـين هـو فعـل رمـزي يحيـل بشـكل أو بآخـر علـى معـان مجـرّدة تتخطـى أحيانـا الواقـع الحـسي الـذي تنطلـق منـه. وعلـى عكـس مـا قـد يـوحي بـه الظاهـر الزخـرفي والجمـالي للعلامـات والرمـوز، فـإن الانسـان مـاثـل فيهـا بقـوة عـبر كلّ تفاصيلهـا[16]، فمواضيعهـا تتمحـور حـول الانسـان في إطـاره البيـئي الملمـوس وضمـن شـروط الحيـاة الواقعيـة دون إغفـال للتاريـخ[17]، فيأتينـا الكثـير منهـا، تلـك الرمـوز، مسـتوحى مـن بيئتـه مـع بعـض مـن التجريـد، ومـع ذلـك فهـي تتطابـق مـع الطابـع التشـخيصي للفـن البـدائي والممارسـات التشـكيلية.



واجهة مدخل رئيسي لحوش قابسي. الموقع: المنزل قابس.

2) العتبة[18]:

تعدّ العتبة، ذلك الحيز المتواضع مسـاحة والمشـحون دلالات، الفاصلـة الواصلة بين الخـارج والداخل، الخارج الغريـب والداخـل المألـوف. إنّ هـذا التعيـين المادّي الذي تمارسـه العتبـة باعتبارها الحدّ العـازل والواصل، في آن، بـين المنزل والشـارع ينطوي على تعيـين اجتماعي ورمـزي يقـوم علـى ضـرب مـن التقابـل بـين الفضاء الخـاصّ والفضاء العـامّ، وبالتّـالي التميز بـين المرجعية العائليـة والمرجعية المجتمعيـة بكلّ ما تنطـوي عليه من التصـوّرات والمواقف.

والعتبـة فاتحـة السّـكن، ولعـلّ التعامل مـع موضع العتبة فيـه من مظاهر الخشـية والانفعـال الكثير. فيتمّ تخصيصه -هذا الموضع- دون غيره مـن الأجزاء والوحدات المعمارية بطقوس عدّة تختلف العناصر المسـتخدمة فيها، إلاّ أنّـها تتجانس بـين ما يعتقـد أنّه «طبيعـة العتبة» ومسـتقبل المسـكن وسـاكنيه، فإن كانت العتبة مباركة، جـاء كلّ ما تأسّس عليها ميمونا مباركا، والعكس صحيح، وهو مـا يترجمـه المثل الشـعبي الـدّارج «نـواصي وعتب والبعـض مـن الذريّـة»[19]. كمـا أن المثل الشـعبي القائل «الـدار عتبة والمرا قصّة» لـه دلالاته الرمزيـة والمعنوية لذلـك لا نسـتغرب ممارسـات الأهـالي لعـادات صارت طقسـا خاصا بالبناء، فعند المطاوي[20] يرمون قطعة ذهب على شـكل حوتـة (سـمكة) أو شـعير[21]. وهـي الوظيفة



واجهة لسكنين متجاورين بمنطقة الدويرات تطاوين



الدقداقة. قرية تلمين (قبلي)

نفسها الّتي يؤمّنها الباب عبر ثنائية الانغلاق والانفتاح والضيق والاتّساع، وهو ما تجسّده لحظة التأسيس عبر الطقوس التي بمقتضاها يدشّن البناء.

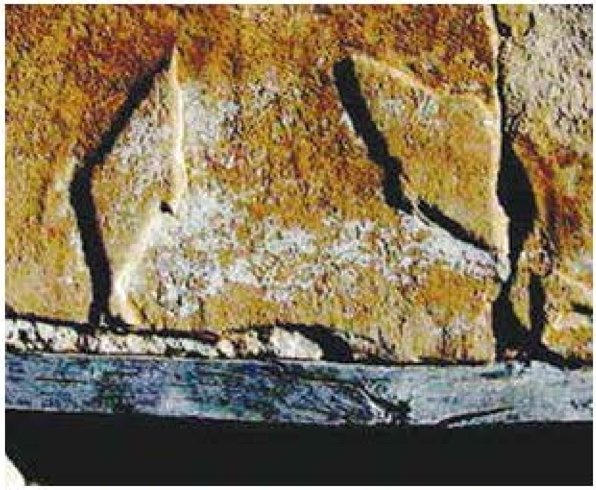
3) الباب:

إذا أخذنا الباب مجرّدا من ملحقاته الرمزية المادية، واعتمدنا أحد نماذجه الشائعة، وجدنا أنّه يتألف من باب ضخم من مادّة الخشب جهّز أحد مصراعيه بباب ضيّق منخفض يعرف «بالخوخة»، وهو المستخدم في الظروف العادية من قبل ساكني الدار. فالخوخة تعني المخترق بين شيئين سواء بين دارين او بين طريقين كما تطلق على كوة تدخل الضوء الى البيت وتدلّ في العمارة على باب صغير في الباب الكبير للمبنى للاستعمال اليومي دون حاجة الى فتح الباب الكبير كما انها تدل على الفتحة في الجدار او السور لتسهيل دخول وخروج الناس وهي لا تتسع الا لمرور شخص واحد والتنوع في المسمى محلي مع بقاء مصطلح (خوخة) كدلالة عامة على الباب الصغير الموجود في الباب الرئيس للمسكن. ولعلّ كبر حجم الباب قد جعل لدخول الدابة والعربة والأدوات الفلاحية على اعتبار أن أغلب السكان يمتهنون الفلاحة.

تحتوي أغلبية الأبواب على ثلاثة مقارع، ولكل منها صوت معين، تمكن أهالي البيت من معرفة الزائر: امرأة، رجل أو طفل. مقارع الباب مرتبة بطريقة معينة: مطرقة الرجل على اليمين، والمرأة على اليسار والطفل على اليمين (ولكن أقل بكثير من غيرها). وإذا كان الباب الكبير المغلق مع الجدران العالية الصمّاء والسقيفة المظلمة الخالية توحي جميعها بالانغلاق ورفض الفضوليين والغرباء، فإنّ وسط الدّار ينطوي على معنى مقابل حيث تتدفّق فيه الحركة متجاوزة التقطيع الهندسي الوظيفي للفضاء.

لعلّ ما يميّز الباب «الدّقداقة»[22] التي تُعلّق في الجانب أو الجانبين على مستويين مختلفين ولها أشكال متعدّدة ولكلّ منها ميزة خاصة. وبصرف النظر على الاختلافات التقنية في هندسة الأبواب التقليدية والتي ترتبط في جانب منها بالصفة التراتبية للسكن من حيث دلالته على الوضع الطبقي لساكنيه، فإنه يلاحظ الحرص على إبراز الباب ووسمه بما يجعله علامة المنزل وصورته.

فهو عادة ما يكون في إطار سواء اتخذ هيئات انشائية وزخرفية بسيطة أو معقدة، وبفضل عناصره المادية والوظيفية والرمزية يتحول الباب إلى نظام دلالي بصري وفضائي ليتجاوز فيه أنماطا مختلفة من التعبير كالرسم والحفر والكتابة مما يجعله يتمتع ببلاغة خاصة ترفعه إلى مستوى النص بالمعنى السيميولوجي للعمارة[23].



الحوت فوق "قُصّة" باب الدار. تشكيل أول.
الموقع: شنني قابس.



رسم الحوت منقوشة على الحائط تتوسط خمستين[25].
الموقع: مطماطة.

عموما تكون أبواب البيوت التي تفتح على الشارع محاطة برقابة مكثفة مصدرها تعدد الحواجز مثل العتبة والسّدّة والسقيفة. فالبيت في تصميمه مغلق على الخارج، مفتوح على الداخل.

يحضر الباب بعناصره الإنشائية والزخرفية بوصفه الجزء الأكثر كثافة في التعبير عن السكن تعيينا وترميزا وتشكيلا، وإذا كان حضوره هندسيا لا يكتمل إلاّ في أواخر مراحل عملية البناء، فإنّ تمثّله يبدو واضحا منذ البداية لا سيما عبر التعامل مع موضع العتبة بكثير من مظاهر الخشية والانفعال، فيتمّ تخصيصه دون غيره من الأجزاء والوحدات المعمارية بطقوس عدّة تختلف العناصر المستخدمة فيها، إلاّ أنّها تتجانس في تمثّل ضرب من العلاقة الحتميّة القدرية بين ما يعتقد أنّه «طبيعة العتبة» ومستقبل المسكن وساكنيه [24]. وما الانفعال الخاصّ في التعامل مع العتبة والفتحة المعروفة «بالخوخة»، واللجوء إلى تعليق بعض الرموز المادية كالقرون والخمسة و«الحوته» إلاّ إحالات على نظام دلالي بصري وفضائيّ قد أحكم المجتمع شحنه. ولعلّه وبفضل عناصره المادية الوظيفية والرمزية يتحوّل الباب إلى نظام دلالي بصري وفضائيّ فيه أنماط مختلفة من التعبير كالرسم والحفر والكتابة.

نقوش وعلامات... بصمات الذاكرة:

1) حوته وخمسة وقرن غزالة:

تعدّ النقوش الرّمزية المختلفة التي ميّزت جلّ أشكال الزينة المستعملة على واجهات مداخل أفضية الحوش الواحي التقليدي (الواجهة الأمامية للمدخل ومداخل الغرف والأبواب) مثل اليد، الخمسة، الهلال والنجمة الخماسية[26] والحوتة التي تشير إلى أن المكان مفتوح ثقافيا وغير مغلق على نفسه. ومن جهة أخرى يراد من ذلك طلب البركة وطرد العين والحسد. والسمكة بما معناها التجدّد والخير والعيش الرغيد. «إذا كانت السمكة في زوجين فهي ترمز للحياة والاقتران والخصب والألفة»[27].

يتمثل هذا التشكيل الشعبي في صورة لسمكتين متقابلتين، وإذا ما ارتبطت السمكة (الحوتة) في المخيال والاعتقاد الشعبي بالخصوبة فإن وجودهما في هذا الموقع من الباب الرئيسي للمسكن لا يمكن إلا أن يمثل أمنيات أصحابه بالبنين والبنات «والعمار والثمار».

وبصرف النّظر عن الاختلافات التقنية في هندسة الأبواب التقليدية والّتي ترتبط في جانب منها بالصفة التراتبية للسكن من حيث دلالته على الوضع الطبقي لساكنيه، فإنّه يلاحظ حرص على إبراز الباب ووسمه بما يجعله علامة المنزل وصورته، فهو عادة ما يكون



نقش الحية بواجهة المسكن. الموقع توجان



الكفّ أو ما يعرف "بالخمسة". الموقع شنني تطاوين

في إطار سواء اتّخذ هيئات إنشائية وزخرفية فاخرة، كالأفريز أو بسيطة (شريط لوني محيط بالباب).

لم تكن السمكة الرمز الوحيد المعتمد لطرد العين الحاسدة على مداخل المساكن التقليدية، ففي توزر مثلا يستدعى قدر أسود من الطين المشوي لا يحمل عروتين كان يوضع في واجهة البيوت للتطيّر والتصدّي للعين الحسودة يسمّى «البُوني». كذلك في الدويرات (تطاوين) وجدت بعض النقائش على نحو النجمة (النجمة الخماسية) والهلال على مدخل الحوش.

ولغاية المحافظة على بناء المجتمع التقليدي، تنشأ عدد من الرموز من الطوطم والتابو (هما معتقدان سحريان) مؤداها قانون التبجيل والتحريم. وكلّ «عشيرة» ويقابلها طوطم يكون محط تحريم وتقديس ومعتقد سحري، وتكون التمثلات الرمزية كفيلة بطرد الأرواح الشريرة ومصدر إسعاده وتحقيق رغباته مثلا. وذلك لظنّه أنه يسنده قدرة خارقة. ونشاهد في تمزرط بعض الرّموز القديمة المتعلّقة بالسّكن، أشكالا رسمت ونقشت على الأبواب والجدران لحماية المسكن وتحصينه.

رسم الناس كثيرا على أبواب منازلهم يدا مبسوطة الأصابع، وعلّقوا على صدور ابنائهم تعاويذ على شكل كفّ من عاج أو معدن ثمين، درءا للشرّ وإصابة العين. وقد كان رمز الكفّ ضدّ شرّ العين وقد عرف تحت أسماء متعدّدة: «يد الرّبّ» و«يد الإله بعل» في المسلات الفينيقية والقرطاجية. و«يد مريم» في الشمال الافريقي وبلاد المغرب، وعرف بـ «كف عائشة» أيضا[28]. والخُمسة نسبة لعدد أصابع اليد الخمسة، إذ يقال «خمسة وخميسة في عين العدو» أو «خمسة وخميسة في عين الحسود» أي اليد والأصابع مرفوعة في وجه الأشرار.

على اختلاف أشكالها، تمثّل الرموز المعلّمة طابعا فنيا متجانسا مع مكوّنات الزخرفة الحضرية (الغائرة والنائئة) والزخرفة المركبة بهذه الوحدات السكنيّة التي يطغى عليها الطابع العقدي. فكلّ هذه الرموز التي تزيّن الباب وإطاره تعكس قيما ثابتة بالمجتمع الواحي بالجنوب التونسي، فيتحوّل الباب إلى قيمة في حدّ ذاته لا يدلّ على هوية متساكنيه فقط بل يعكس هوية مجتمع بما يحمله من معتقدات متوارثة.

رغبة الإنسان في حماية نفسه من قوى الشر غير المعروفة، أو خلق حظ حسن لنفسه، قادته إلى ابتداع الخرافات الجالبة للحظ الجيد وأخرى للحظ السيئ. حدوة الحصان يعتبر واحداً من الطقوس الواسعة الانتشار، ويتصور من يضع حدوة حصان أعلى باب بيته، بقدرتها العجيبة على حماية أهل البيت من الحسد، فهو يهدف أساساً إلى جذب اهتمام الناظر قبل دخوله الدار إذا كان حسوداً،

وبهذا يذهب حسده إلى الحدوة دون أن يستطيع التأثير على ساكني الدار.

لعلّ العلاقة العميقة التي تجمع متساكني قرى/ مدن الواحة بالرمز هي التي تهبه القدرة على البقاء. فمحاولات التعديل والتطوير التي تمرّ بها الرموز كانت إحياءً مستمرًا لها. وهذا ما من شأنه أن يحدث نوعا من التوافق والمعايشة المستمرّة للرمز. فالعناصر الخشبية المكمّلة لمباني الواحة فلا أثر للزخارف على الخشب المحلّي وذلك لاستحالة النقش على هذه المادة الخام وبالتالي انحصرت الرموز في فترة أولى على الجدران أين كانت تطبق على الطين ثم ظهرت شيئا فشيئا الزخارف البسيطة على الأبواب وأطرها.

يُعدّ عنصر الباب أكثر الوحدات المعمارية المشحون دلالات رمزية، ففي المخيال الشعبي مثلا «فإنّ الملائكة تسكن بالباب فلا يمكن تجاوز العتبة إلا بعد أن تقول بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَانِ الرَّحِيمِ. فكأن الملائكة تحرس هذا العالم الداخلي الخاص من عالم خارجي مليء بالشرّ والحسد»[29]، وغيرها من المعتقدات والتصوّرات التي تعطي لهذا العنصر المعماري قيمته وتجعله مجال تفنّن ومركز اهتمام خاص من قبل المجتمعات المحلّية.

2) شطحات المخيال الشعبي:

أ - الصور:

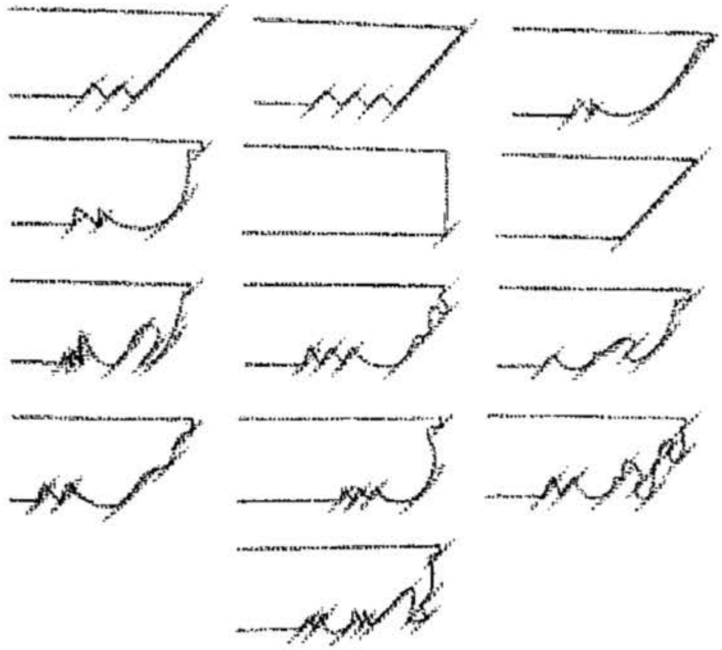
تجسّد مظاهر من الحياة اليومية المألوفة مثل أدوات الزراعة الرّحى التقليدية والمنجل والمعول والمذراة كما تجسّد بعض المنتجات الحرفية كالحليّ والقلادة والخاتم والخلال المستعمل لشدّ أطراف مئزر المرأة المعروف بالملاءة «الملية» والسكين والخنجر، ومن عناصرها أيضا الألعاب الشعبية لا سيما لعبة «الخربقة» والنباتات مثل النخل والحيوانات مثلة الثعبان[30] والسلحفاة كذلك، أعضاء الجسم من ذلك العين واليد.

- النخلة: نقش رسمة النخلة يعطي نفس المعنى في كل الحالات حيث لا يوجد اختلاف في تأويل المعنى سواء كان على الجلد مثل الوشم أو نقش زخرفي على الصخر أو الطين أو رقش على



الخمسة وحدوة[31] الحصان والدائرة[32] (رمز الخصوبة) باب. الموقع: نفطة.

النسيج أو القماش. وفي كل الحالات السابقة رسم النخلة[33] في التصوّر الشعبي رمز قديم يدلّ على الانتاج والوفرة، يعترضنا جذع وبعض الورقات (تجريدي). إنه اختصار لمعان قديمة، ومعتقدات شعبية تدلّ على أن هذا الرّمز يعني الازدهار والخصب. يعتبر رسم النخلة تعويذة وفألا حسنا للشخص الذي يحمله، وذلك بأن يطيل في عمره ليصبح مثل عمر النخلة، كما أن النخلة تعتبر من الأشجار التي تبذل ثمارها الكثيرة بأقل تكلفة فهي لا تحتاج إلى ري أو رعاية خاصة. وهناك اعتقاد بأن النخلة أطول الأشجار التي تنبت في المنطقة عمرا ومن يرسمها على جسمه أو ملابسه



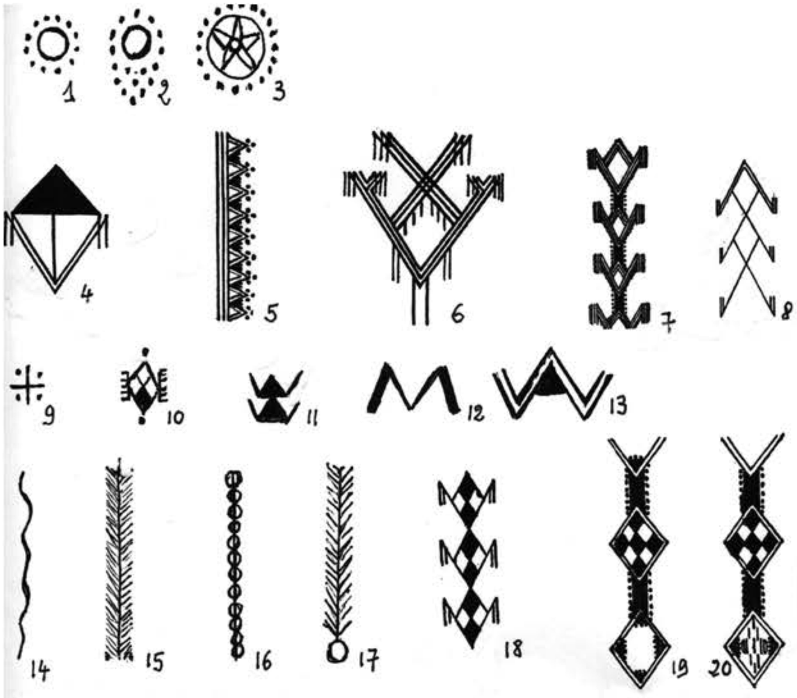
نماذج مختلفة من "ارتاج" الباب مستوحاة من الطبيعة (سعف النخل).

فسيكون عنده صبر طويل واحتمال عجيب لكل الظروف وعمره يكون طويلا وله إنتاج من الذرية كثير. وأجدادنا القدماء قدسوا النخلة لأنها ساعدتهم على الصمود في وجه الطبيعة القاسية في تلك الأيام التي كان فيها تفكير الأنسان محدودا والطبيعة تهدده باستمرار فكانت النخلة هي الأم التي لم تبخل عن أبنائها بشيء فكل مقتنياتهم كانت في بداية حياتهم منها إضافة إلى أنها مصدر للغذاء الذي لا ينقطع ولا يحتاج إلى تعب في الحصول عليه.

- الرّمان: يستخدم رمز (حب الرمان) بكثرة في النسيج ويطلق عليها اسم الحجاب، ويرجع ذلك إلى ثمار الرمان التي يرجّح إلى أنها ترمز لسيدة الخصب تانيت.
- السلحفاة: ترمز للكسل والبطء.
- السمكة: «يعدّ الحوت في أبعاده الرمزية رمزا للبركة والتكاثر، يعني الحياة والخصب نظرا لقدرة السمكة (الحوتة) الفائقة على البيض. وفي مخيالنا الشعبي فإن الأسماك تتواجد ذكورا وإناثا، وهذا ما يعني أنهما يرمزان للاقتران والألفة والتكاثر والتزواج»[34]. فالسمكة رمز التكاثر، رمز قديم يعني التجدد والخير والعيش الرغيد وترمز لسعة الرزق وجلب الحظ والخصوبة. والسمكة رمز للتجديد والأدلة في الميثولوجيا قاطعة، ففي الأساطير العربية والحضارات السامية وفي المعتقدات الدينية السماوية، غالباً ما يدل هذا المخلوق على الانبعاث. والسمكة في موروثنا الشعبي طاردة للأعين الحاسدة، ويعتقد أن برسمها على واجهة الدار حمايته من أعين الحاسدين.

ب - الأشكال الهندسية والزخرفية:

تمثل السجلّ الطاغي على هذه الرسوم حيث تتكون من عناصر المثلث والمعينات والمربع وخطوط منحنية ومنكسرة ونقاط متعامدة أو متقاطعة ونجوم خماسية أو سداسية ذات خطوط مستقيمة. وقد رسمت الأشكال الهندسية (المثلث والمربع والدائرة) متداخلة ومتفرّعة للتعبير عن دلالات رمزية نجدها بكثرة في الوشم والسجاد والحصير.



الوشم عند الأمازيغيات جمال وهوية وخصوبة[35]

ويتجلّى الرمز نقشا وحفرا ونحتا ورسما، أشكالا هندسية، نقطا، خطوطا منكسرة أو مستقيمة أو متعرجة، هيئات هندسية تجريدية. نزعة زخرفية تنحو إلى التجريد. تختلف التقنيات والأساليب بتنوّع المحامل. وينتج الأثر وليد ذاتية صانعة، والعناصر المادية المكوّنة له. ففي سكن الغار مثلا يُطوّر النحت بأسلوب التشكيل تقنية وتاجا. وهو عكس النحت بالحفر. يعتمد الحذف والاضافة، لخامات متنوعة مأخوذة من محيطه الخاص، فهذا الاسلوب قوامه اختلاف الوسائط وتنوعها، وتداخل التقنيات؛ حفر، نقش، رسم، صباغة في تشكيل ذات الشيء. هو معيار جمالي قوامه أن التشكيل أهم من الشكل. وهذا وفق رؤية تأخذ بعين الاعتبار ما أوجده ذلك الزمن من أدوات، (الفؤوس والمعاول والمناجل والفخاخ وغيرها)، زاخرة بالنقوش والرموز. وقد امتلكت قيما جمالية، وعبرت على حسّ صانعها الفنّي.

وفي ترتيب المنازل وتزيينها، فقد كان البربر «يعتبرون الفنّ ظاهرة اعتيادية للحياة لا متعة للنخبة. وكانوا لا يزخرفون إلاّ الأثاث المستعمل. والمرأة فنانة أكثر من الرجل في غالب الأحيان فهي التي تزخرف آنية الخزف أو تنسج الزرابي. ولا يستمدّ الفنّ البربري نماذجه من الطبيعة، بل يتعلّق بالزينة ذات الأشكال الهندسية ولا يستعمل الخطوط المنحنية إلا نادرا وبدون براعة «وهذا الفن» الهندسي الرتيب في الظاهر والذي ربما يحمل في طياته ما يعبّر عن مختلف مراحل تطوّر يرجع إلى عصور قديمة جدا. وهو يتّصف بحيوية. وبقيت الفنون كالأدوات لم تتغير. ولعلّ النساء هن اللاتي حافظن على تقاليد الفن المنزلي العريقة التي لم تأت عليها الاضطرابات والغزوات»[36].

هناك أشكال طبيعية تتحوّل إلى أشكال مجرّدة، ويزداد تجريدها إلى الحدّ الذي يتعذر معه على المرء أن يدرك أصل تلك الرموز. فرمز العين الواقية مثلا اتخذ شكل الخطوط المنكسرة واستخدم في النسيج والمصاغ والمشغولات الخشبية. واتخذ شكل المربّعين المتقاطعين، وشكل المثلث أحيانا.



غطاء الرأس. الموقع الدويرات (شنني تطاوين)

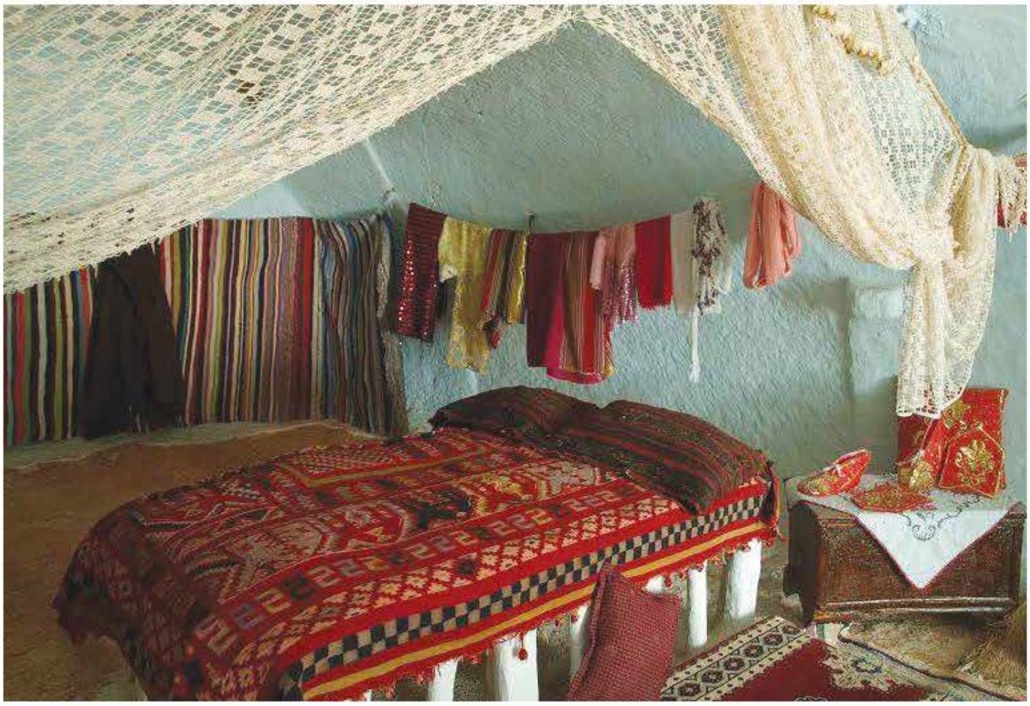
توحي الخطوط الرأسية بالثبات، وباتجاه من أعلى إلى أسفل، وسبب ذلك أن العين تتبع اتجاه الثقل في قراءة الخط حيث تبذل مجهوداً أقل من ذلك المجهود اللازم لقراءة خط بحركة صاعدة وبنفس الطول. إن ظاهرة الجاذبية الأرضية هي إذن -بالنسبة لإحساسنا- الحركة الطبيعية، وكل حركة مضادة تتطلب مجهودا أكبر حتى تتحقق، فصعود مستوى مائل أكثر مشقة من نزوله.

رموز ورسوم وزخارف تتناقلها الأجيال عبر الذاكرة الجماعية. هذه الذاكرة هي حافظة التراث وقد وصفها بول روبرت «بأنها الملكة التي تجمع وتحفظ المدركات الماضية وما يرتبط بها. وهي في الواقع الفكر الذي يخزن ذاكرة الماضي»[37]. فالرمز هو الاشارة الصادقة التي توضح تاريخية التراث الشعبي ومعانيه. لنستنتج من عرضنا لعدد من الرموز المتناقلة -على اختلاف محاملها- أن المجتمع هو الذي يحدّد قيمة الرّمز وهو الذي يضفي على الأشياء الماديّة معنى معينا فتصبح رموزا.

ج - الرّموز اللّونية:

يعدّ اللّون من أهم الخصائص التي تلعب دورا هاما في الادراك البصري لما يصاحبها من مؤثرات مختلفة. فاللّون وكما يشير Porter «يستخدم باستخدامين الأول الرمزي ويقول نحن نرى اللون أولا ليعطينا انطباعا عن الشكل، أو تعبيرا عنه. والثاني يتعلق بالتكامل الجيّد لبناء الشكل»[38]. فيمكن للون أن يتحرك على هيئة تعبير رمزي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية المرتبطة بعواطف الانسان من حب وكراهية وطموح وأمل وغيرها من النوازع الغريزية والعقلية.

يتضمن الرمز المعنى وليس فقط الشارة، والمعنى يمكن قراءته متى كان مفهوماً. ففكرة الاتصال متوفرة في مدلول المعنى. هذا ما يفسر ارتباط وجود الإنسان ارتباطاً وثيقاً بالرمز والرمزية. المبنى بغلافه الخارجي وفراغاته الداخلية وسيلة مهمة لإشباع حاجة الإنسان في التواصل مع الغير ونقل المعلومات. فمُنظّر الفضاء السكني يعلق أهمية



مفرش على الدكانة المصنوعة بتقنية التشبيك. موقع الدويرات (شنني تطاوين)

كبرى على فكرة الرمزية، وهو باستمرار يستخدم رموزاً مختلفة ومفردات معمارية مميزة.

يعدّ الشكل الهندسي العام للمبنى أو المخطط وتشكيل الفراغات ودرجة البساطة أو التعقيد وكتلة المبنى ونوعية المواد المستخدمة والألوان عناصر معمارية غنية بالرموز. مفردات معمارية كالأعمدة، الحوائط، الأقبية والقباب، الزخارف والفتحات، النقوش المختلفة والمنتشرة في أركان المسكن لإثراء المدلول الرمزي.

الخاتمة

لضمان عمارة ذات مضامين رمزية معبرة، هناك حاجة للسّعي في اتجاه اقتراح تصاميم معبرة عن البيئة، ذات هوية مميزة ومستخدمة لمفردات معمارية مقروءة. يمكن تحقيق ذلك من خلال النظر إلى العمل المعماري وارتباطه بالمحيط.

من الصعب رؤية العمارة كانعكاس لفكر فردي في الوقت الذي تشير فيه كل الدلائل على أن العمارة هي نتاج اجتماعي جماعي. يمكن رؤية ذلك في ثراء القيم المعمارية للمدن المحلية. عمارة الواحة شكّلت مثالاً صادقاً عن غنى العمارة كنتاج حضاري جماعي. النظرة لهذا الإرث تتخطى الحنين إلى الماضي والتباكي عليه، إلى التمعن فيه برؤى واقعية. لكن ما يمكن تحقيقه هو العمل على تقليص الفجوة التي عزلت الكثير من المصممين عن البيئة الموجودين بها، من خلال النظر في الماضي.

بهذا فالوجه المعماري للسكن لا يمثّل سوى الجزء الظاهر من ممارسة السكن في أبعادها المادية والوظيفية والرمزية منظورا إليها كوحدة تخضع، حتّى في أشدّ عناصرها بساطة وبداهة، إلى نظام رمزي يعطي لها معنى، لذا «فالسلوك نفسه رمز»[39] ما دام ينطوي على حدّ أدنى من التمثّل الصامت، والسكن في سياق المجتمع التقليدي هو حقل من السلوكات الرمزية التي تنشأ وتتوالد في بناء متنام متواز مع بناء المنزل منذ لحظة التأسيس.



1

ما هو أندلسي في الزي المغربي

بقلم: الدكتور غييرمو غوثالبيس بوسطو – (مؤرخ و مستشرق إسباني)

ترجمة: إدريس الجبروني – من المغرب

هنـاك الكثير مما يمكن إنجازه بالنسبة لتاريخ المغرب، و تكمن المرحلة الأولى لهذا التاريخ، حسب رأينا، في العمل على اكتشاف أجزاء هذا الماضي، و جمعها وترتيبها في ما بعد، لكي نحصل على فكرة عامة و تامة، أكثر من التي نتوفر عليها حتى الآن.

وأرى أنه من الضروري أن نبدأ بملاحظة مسبقة: لا يمكن كتابة تاريخ المغرب دون مساهمة الاستريوغرافية الإسبانية. كما أن تاريخنا لن يكون كاملا وتاما، دون دراسة تاريخ إفريقيا الشمالية عامة، و تاريخ المغرب بصفة خاصة. إن الضرورة التي تفرضها الجغرافية واضحة في هذا الجانب. كلما كانت تتقدم حرب الاسترداد الإسبانية، وخاصة عندما وصلت إلى الوادي الكبير، كانت موجات كبيرة من المسلمين الإسبان تنتقل إلى الشمال الإفريقي، حيث كان لها تأثير حاسم في المسار السياسي لبلدان المغرب العربي.

ومن المنطقي أن نعتقد، أن تأثيرما هو أندلسي في ما هو مغاربي، ليس في المجال السياسي والفني فقط، بل كذلك يجب البحث عن علامات التأثير الأندلسي في جميع مظاهر الحياة الإنسانية، ومن بينها طريقة اللباس.

عندما لجأ الأندلسيون إلى السواحل المغربية طوعا أو كرها، كانت ألبستهم تعكس أسلوبا، ونمطا للحياة مختلفا عن ما كان مألوفا عند المغاربة.

وما تبقى منها، هو ما سنحاول أن نقتفي أثره في هذا البحث المقتضب، محللين أسماءها، وقطعها ضمن الزي المغربي.

البُرْنُس

وردت هذه الكلمة في المعاجم اللغوية الإسبانية الحديثة، وتكتب بأصلها العربي، ولكنها تعني المعطف المصحوب بطرطور، وهو مختلف عن معناه العربي[1] والكلمة تتكون من مقطعين: أداة التعريف العربية ولفظة برنوس.

وهذه الأخيرة تعني حسب «كازيميرسكي» Kazimirski: قلنسوة مدببة كان يلبسها الأئمة المسلمون مع بداية الإسلام. كانت القلنسوة تشكل جزءا من اللباس. المعطف والقلنسوة هما البرنوس[2].

نفس الفكرة والتعريف تقريبا يقدمهما لنا «فرايطاغ»[3] Freytag. الكلمة ومعناها، كانتا تستعملان منذ القرون الوسطى، سواء في الأندلس أو في إسبانيا المسيحية، وحسب «هنري بيريس» Henry Péres، فإن استعمال البرنوس كان شائعا بين الأندلسيين بعد الغزو المرابطي[4].

أما «ليفي بروفنسال» Levi Provenzal فقد اهتم بنفس الموضوع، ولكنه يضيف بأنه كان مستعملا من طرف نساء الطبقة الراقية، حين يخرجن ممتطيات متون الفرس[5]. وهو ما يعني أنه كان لباسا أرستقراطيا.

وكما هو مذكور، بأن الحكم الثاني أهداه للملك «أوردونيو» الرابع Ordoño IV، أثناء زيارة هذا الأخير لقرطبة.

وقد عثرنا على ذكر هذه الكلمة في بداية العصر الحديث في مدينة القلعة: البُرْنُس Albornoç، بُرْنُس Bornoç، وبَرْنِس[6] Barniç.

بعد قرن من الزمن يكتب «كوباروبياس» Covarrubias عن هذا اللباس قائلا: البرنوس. هو صنف من الثوب يغطي الرأس، يقيه من البلل عندما يرش بالماء: وهو معطف يلف الجسد كله، ويستعمله المغاربة. ويقول: «أوريا» بأنه دثار يقي من تسرب الماء إلى الجسد، كان مستعملا بإفريقيا، ويسمى «بورنوسوسم»[7] Burnusum.

وكما نرى، فإن «كوباروبياس» Covarrubias يجعله لباسا إفريقيا تقليديا، أو من أصل إفريقي، وكان لباسا مستعملا من طرف الموريسكيين، الذين تقرر طردهم آنذاك.

ومن المحتمل أن يكون البرنوس لباسا للطبقة الوسطى، وليس لعامة الناس، كما نشاهده في ثنايا نقوش بالجهة السفلى للوحة الكبرى في المعبد الملكي بغرناطة، حيث يبدو شخص واحد فقط، وربما الأكثر منزلة لمن كان يلبسه.

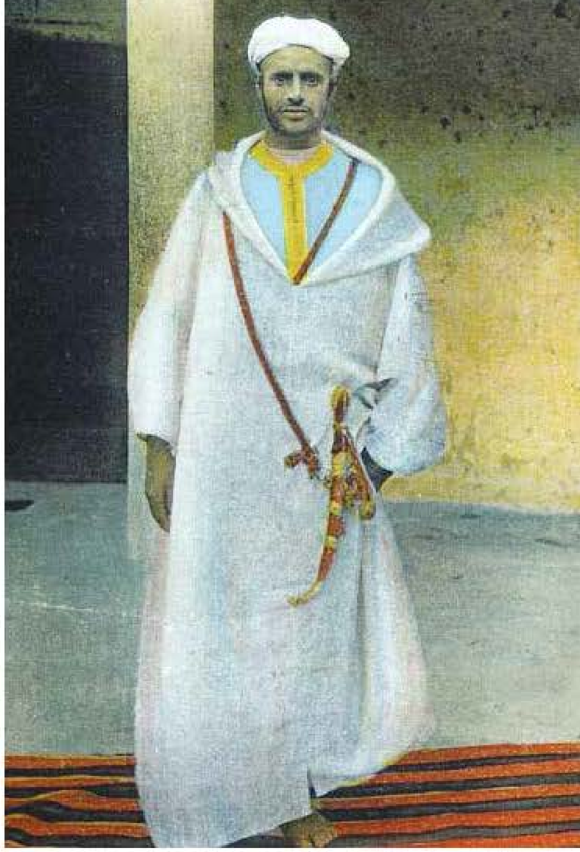
إذا كان هناك من بين المسيحيين من لم يستعمله بطريقة عادية، فإن هذه اللفظة كانت تتردد على ألسنتهم، على الأقل منذ القرن الخامس عشر[8].

إلى هنا نقف عند ما يتعلق باستعمال الكلمة، واللباس في أراضي شبه الجزيرة الإيبيرية.

نجد استعمالهما معا في المغرب إلى حدود يومنا هذا تقريبا. أقول تقريبا لأنه رغم وجودهما كلباس، ولكن اسمهما اختفى ولم يعد يستعمل كثيرا.

في أواسط القرن السادس عشر يصفه الزياتي «ليون الإفريقي» كلباس يستعمله فرسان فاس[9].

في سنة 1659م، يصف «دابيير» Dapper الألبسة المستعملة من طرف السفراء الموريسكيين في الجمهورية الأندلسية بالرباط، المعتمدين لدى دول الأراضي المنخفضة، ويطلق كلمة البرنوس أو برنوث على واحد منهم، وذلك حسب الثياب الذي كان يرتديه، ويبدو أنه كان شخصية مرموقة[10].



2

مع بداية القرن التاسع عشر، يسرد «دومينغو باديا إي ليبليش» Domingo Badia، بأن الكلمة ومعناها مازالا يستعملان في المغرب [11].

لا ندري إن كان ألاركون Alarcón، عندما وصف اللباس سنة 1860م، ذكره ضمن الألبسة المستعملة في المغرب، أو اكتفى بما كان يعرفه باللغة القشتالية [12].

أما حاليا، فإن كلمة البرنوس اختفت، ولم تعد تستعمل في اللهجة العامية المغربية. وليس أنها اختفت من التعبير العربي الفصيح، فهي مازالت حاضرة حية، من لبنان[13] إلى الجزائر[14].

وإلى حدود نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، وبداية القرن العشرين، كانت الكلمة متداولة في اللهجات المستعملة في المغرب، حسب ما ذكره: الأب «ليرشوندي»[15] Lerchundi و«تيدجيني»[16] Tedjini و«ميرسي»[17] Mercier، وإن كانت قليلة الاستعمال، ولكنها معروفة.

كيف ومتى اختفت كلمة البرنوس من اللهجة المغربية؟ لا ندري ذلك.

ويؤكد «دوزي» Dozy في سنة 1845م بأنه: في أواسط القرن التاسع عشر، كان البرنوس مستعملا من طرف ملك فاس ومراكش، ولكن ليس بلفظه المعروف، وإنما باسم السُلهام[18].

وإلى غاية سنة 1750م. وهو التاريخ الذي اختفى فيه البرنوس، حسب «دوزي» Dozy، رغم أننا وجدناه بعد هذا التاريخ.

وفي جميع الأحوال، لدينا الشكوك حول تاريخ اختفاء اللفظ في اللهجة العامية المغربية. وليست لدينا حول الاختفاء، الذي يؤكده مؤلف لاحق تأكيدا نهائيا ومطلقا، وهو «برونو» Brunot، وذلك سنة 1923م. في دراسته عن الألبسة الذكورية بمدينة الرباط، حيث يقول بأن كلمة «البُرْنُوس» غير معروفة في غرب المغرب[19].

اختفت الكلمة، واللباس لا يزال مستعملا. وقد ذكر لنا «دوزي» Dozy الكلمة التي تستعمل وهي: «السُلهام» zulham.

كتب «برونو» Brunot كلمة «السلهام» zulham، مضيفا بأنها ظهرت كاستعمال خاص بالمغرب، وبالفعل، نجدها فقط في اللهجات العامية، مثل التي أوردها «ليرشوندي» Lerchundi، و«تيدجيني» Tedjini و«ميرسييه»: وهي silham. أما باقي الدول العربية، فإنها تجهل تماما ذلك التعبير. هذا السلهام، هو موصول بالضبط بكلمات قشتالية: zulame، cerome، cerrome، وzorame، وكلها تعني المعطف، حسب إيغيلاث[20] Eguilaz.

نستنتج من الاستشهاد الذي ورد عند إيغيلاث Eguilaz، فيما يتعلق بصوت «ثورامي» zurame أو «سورامي» çurame، فإن استعماله يعود إلى القرن الحادي عشر الميلادي داخل إسبانيا المسيحية، على الأقل، وليس في القرن الرابع عشر الميلادي، كما نفهم من خلال ما ورد عند «بارثيا»[21] Barcia و«دوزي»[22] Dozy.

لم يجد «دوزي» Dozy اللفظ مذكورا عند المؤلفين العرب في العصر الوسيط، ولكنه يعتقد أنه من أصل بربري.

سواء كانت صحيحة هذه الفرضية أم لا، فمن البدهي أن الكلمة واللباس ظهرا في شبه الجزيرة الإيبيرية لفترة قصيرة جدا، وكانتا قد تأقلمتا في إسبانيا المسيحية من جهة، التي تبنت كلمة: سورامي *çurame*، وفي إسبانيا الإسلامية من جهة أخرى استعملت كلمة السلهام[23].

أي كانت اللفظة التي ساد استعمالها في المغرب، دخلت إليه دون أي شك مع المهاجرين الأندلسيين الذين كانوا يستعملونه إطلاقا في شبه الجزيرة الإيبيرية.

كما رأينا، من كونها لباس، قد استعمل من طرف الأغنياء، وهو ما يجعلنا نفترض أن الكلمة أدخلتها الطبقات العليا والمتوسطة، من الأندلسيين الذين غادروا مملكة غرناطة بعد سقوطها.

هؤلاء الغرناطيون، الذين شكلوا نواة حضارية مغربية، ومن هناك، ربما كان هذا البلد هو الوحيد الذي استقبل إرث السلهام.

البلغة

سواء المعاجم الإسبانية والعربية القديمة عند «بيلوت» Belot، و«كازيميرسكي» (Kazimirski)، والمنهل[24] كلهم يؤكدون على جذر اللفظ الفارسي للكلمة يكتبها «فرايطاغ» Freytag «بابوس» Babus. و«دوزي» Dozy في معجمه... يكتبها«Babus» أو «Babug»، ومع ذلك، ففي ملحقه... عاب «فرايطاغ» Freytag عليه زيادة حرف (s) في نهاية الكلمة، ويلح هنا على أنها «بابوس» Babus، وأدرج «بابوغة»[25] Babuga.

وفي دراسة أخرى لـ«دوزي» Dozy، في معجمه. حيث يرد مرة أخرى لفظ Babus، وعبر هذا المستعرب الشهير عن اعتقاده، أن كلمة «بابوشا» *Babucha* دخلت اللغة الإسبانية عبر الفرنسية، على أساس أنه لا يجد اللفظ إلا في المعاجم الإسبانية الحديثة نسبيا، واستعمالها يمكن أن يكون بعد حقبة الحكم العربي.

و بالفعل، إننا لا نجدها عند معجمي القرن الثالث عشر[26]، ولا عند «بيدرو دي ألكالا» Pedro de Alcalá، ولا حتى في «طيسورو» «لكوباروبياس» Covarrubias، في القرن السادس عشر.

ويبدو من المؤكد إذاً، أن كلمة «بابوشا» Babucha لم تستعمل في إسبانيا خلال العصر الوسيط كله.

ولا نستغرب من أن هذا اللفظ لم يستعمل في المغرب، البؤرة، التي يبدو أنها كانت تستقبل و تنشر الألفاظ و اللباس القادم من الأندلس.

لنرى، في بداية الأمر، ما هو اللفظ المستعمل في المغرب، كي نعين اللباس الذي نعرفه مثل «بابوشا» Babucha، وهل كانت لهذه الكلمة علاقة با لأندلسيين.

في اللهجات المغربية، حسب «ليرشوندي» Lerchundi و«تيدجيني» Tedjini و«ميرسييه» Mercier، فإنهم يكتبونها «بلغة» Belga ويرمزون إلى قطعتين متقابلتين من البلغة، ولكن، كما هو الأمر مع «السلهام» الذي تحول إلى البرنوس، والذي لم ينتقل من المغرب إلى العالم الناطق بالعربية، وعلى عكس البلغة، فقد انتشرت كثيرا في الجزائر، حيث نجدها عند اللغويين: «كاربونيل»Carbonel و«بيرشي»[27] Bercher.

وأخيرا ننتقل إلى شرق الشمال الإفريقي، حيث نجد نفس الشيء، في مصر، حيث يكثر استعمالها في العامية المصرية[28].

إن انتشار البلغة في إفريقيا الشمالية أثبته «كازيميرسكي» Kazimirski. وسنحاول أن نقتفي جذر الكلمة وعلاقتها بشبه الجزيرة الإيبيرية.

لقد نبهنا «ليرشوندي» Lerchundi إلى أنها لفظة إسبانو- لاتينية. وحسب «سيمونيه» Simonet، هذا المؤلف يعود بنا إلى «بارغة»-«أبارغة» -parga avarca. قد كتب «بارغة»- «أبارغة»[29]-parga avarca، وقد تحول حرف «ب» إلى *p*؛ parga تترجم مثل القرق alcorq وalpargate (البارغاطي) عند «بيدرو دي ألكالا».



والغريب هو أن «كوباروبياس» Covarrubias لا يجد أية علاقة بين «أباركا» abarca وبعض الكلمات أو الألبسة الموريسكية، ومع ذلك يجعل كلمة «البارغاطي» alpargate مشتقة من اللغة العربية.

ما عدا القرقون، qurqun فقد أضاف إليها par وحولاها إلى G على أساس أن al-par- gurgad، وأدمجت لتصبح alpargate[30].

ينبهنا «إغيلاث» Eguilaz إلى أن البلغة albolga، والبرغة alborga، و alparca البركة هي كلمات مشتقة من abarca الباسكية، يتفق مع «دريفين» Driffin في دراسته اللغوية.

ويكرر ويؤكد «دوزي» Duzy هذا الرأي في معجمه. ظانا أن كلمة البلغة albolga هي حديثة في اللغة العربية؛ ويقول نجد استعمالها كثيرا عند رحالة القرن التاسع عشر، ولكن لم يتداولها مؤلفو العصر الوسيط أبدا، واعتقد بأنها من جذر إسباني. وأظنها باسكية فعلا.

الغريب هو أن «دوزي» Duzy لا يجد علاقة «البرغة» alborga مع «بروة» barua، وهذا اللفظ مشتق من «القرق» qurq الذي يعتقد بأنه عربي، ويعترف بأنه يجهل أصل الكلمة واشتقاقها اللغوي[31].

وأومأ إلى شكه في أن تكون الكلمة من أصل لاتيني «كيركوس» querqus.

وهكذا، فإن «كيركوس» querqus هي مشتقة من اللغات ذات الأصل اللاتيني لفظة «كوركوس» corcus، المستعملة من طرف المستعربين بالأندلس. لفظة كورك qurq أعطت للقشتالية كلمة «الكوركي» alcorque، ومنها جاءت البرغطة alpargata، والبرغة alborga والبلغة albalga[32].

إن كلمة البلغة في العامية المغربية، وبعدها، في كل بلدان إفريقيا الشمالية تنطق حسب الكلمة اللاتينية، التي كانت مستعملة من طرف المسلمين الإسبان خلال قرون في شبه الجزيرة الإيبيرية[33].

يبدو أن النتيجة المنطقية، هي الاعتقاد بأن الكلمة واللباس، قد دخلا إلى دول افريقيا الشمالية مع المنفيين.

إن الانتشار الواسع لهذه الكلمة، يجعلنا نظن أنها دخلت مع أكبر موجة من المهاجرين، الذين أدخلوا هذه اللفظة، بدءً من المغرب إلى مصر، وهذا العدد الكبير من الناس، قد يكونوا من الموريسكيين الذين هُجروا مع بداية القرن السابع عشر.

القميص

ليست هناك شكوك كثيرة حول الأصل اللاتيني لهذه الكلمة، لكن هناك شك حول تاريخ ظهورها.

يؤكد «دوزي» Dozy في معجمه: بأن هذه الكلمة قديمة جدا في أوروبا قبل الوجود العربي بها، وهكذا فإن القميص «كاميسا» camisa، وردت عند أحد المؤلفين من القرن التاسع الميلادي في سان خيرونيمو.

يكرر «كوباروبياس» Covarrubias نفس رأي «ب. ماريانا» P. Mariana أن الكلمة مأخوذة من القوط وهو ما يدعم رأي «دوزي» Dozy، ويستشهد بقول القديس «سان إسيدرو» San Isidro في الكتاب 19، الفصل 22، camisias vocamus, in his dormimus incamis.

إذاً، دُونت هذه الكلمة في اللغة اللاتينية في العصر الوسيط، قبل أن تتشكل اللغة القشتالية، وقبل الغزو العربي لشبه الجزيرة الإيبيرية.

يلاحظ استعمال الكلمة واللباس، في أقدم معجم اللغة القشتالية سواء بالنسبة للرجال والنساء.

ونجدها تترد في «أنشودة السيد»[34] (Mio Cid) في الأبيات الشعرية: 2721، 2738، 2744، التي تحكي عن قميص السيدة «إلبيرة»، والسيدة «صول»، عاريتان وقد جردتا من قميصهما من طرف زوجيهما في غابة كوربيس Corpes، وفي البيت 3636 وهو واحد من أبناء «كاريون» Carrión، مرتديا هذا اللباس عند حضوره إلى مبارزة.

بقيتا الكلمة واللباس في إسبانيا الإسلامية منذ الأيام الأولى للفتوحات العربية، سواء من خلال الجماعات المستعربة، أو من معتنقي المسيحية أنفسهم.

ويشير المستشرق الفرنسي «ليفي بروفنسال» Levi Provenzal إلى استعمالها في الأراضي التابعة للأمويين بقرطبة من طرف الرجال والنساء.

ويقول إن الأشخاص في إسبانيا من كلا الجنسين كانوا يلبسون القميص مباشرة على لحمهم كلباس داخلي، المصنوع من الكتان أو القطن[35].

لقد أدخلت الكلمة إلى اللغة العربية الكلاسيكية، ونجدها ضمن قواميسها[36].

والاختلاف مع اللهجة العامية هو أن تهجيها يشبه تقريبا الكلمة الإسبانية camisa = qamiya، بينما تكتب هكذا qamis قميص. إن المصادر المعجمية الثلاثة الخاصة باللهجة المغربية هي متشابهة جدا في ضبط صوتها. «قَميجة» qamiya عند «ليرشوندي»[37] Lerchundi، «قْميجة» qmjja عند «ميرسي»[38] Mercier و«قَميجة» qamiyya عند «تيدجيني» Tedjini.

ونفس الشيء بالنسبة لـ«قميجة» qamiyya عند «كاربونيل» Carbonel في اللهجة الجزائرية، وهذا دليل على سعة انتشارها كلفظ.

هذا الانتشار الواسع يتطابق مع ما ذكرناه سابقا، أي مع الشتات الموريسكي. وحسب اعتقادنا يبدو هذا مؤكدا مع تصريحات موريسكيي الرباط، الذين أظهروا ازدراءهم من البربر، لأنهم غير مهذبين، يجهلون استعمال لباس القميص[39].

بما أن البربري لم يكن من سكان المدن الحُضر، لذلك، وربما لم يستعمله أو كان يجهله كلباس، ولكن من دون شك كان مستعملا من طرف سكان الحواضر المغربية، الذين كانوا من جانب آخر، قد احتكوا وتأثروا بالموجات المتتالية من المهاجرين الأندلسيين.

الشيء الآخر الذي ساعد على تعميم اللفظة واللباس واستعماله، كان بعد وصول الموريسكيين، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

تشكك «خواكينا الباراثين» Joaquina Albarracín كذلك في أنه ليس هناك علاقة بين القميص المغربي والإسباني في العصر الوسيط.

فالقمصان - تقول - بأطواقها المطرزة أو السبيكة، يمكن ربطها دون أي مجهود مع «قمصان مطرزة margomadas» التي منعت في القرن الثالث عشر الميلادي بإسبانيا، ويتردد ذكرها كثيرا في النصوص الأدبية[40].

ومع ذلك، فالقميص العامي والعادي، بدون تطريز، كان لباسا عاما، بشكل واسع وحسب اعتقادنا أنه دخل مع الأندلسيين إلى أراضي المغرب العربي. أما المطرز، فقد دخل وظهر مع طبقات الصناع التقليديين المهاجرين من مملكة غرناطة، عندما سقطت في يد الملكين الكاثوليكيين.

الرداء المنزلي

اللفظة هي عربية الأصل، كما توضح لنا ذلك الأكاديمية، مثل «بارثيا» Barcia و«إغيليث» Eguilez.

اللباس بسيط جدا، وبدون تعقيدات، ومن المحتمل أن يكون قد استعمل من طرف العديد من الشعوب، بدء بالفراعنة إلى الغربيين الحديثين.

ثوب طويل يصل إلى الكعبين، بكُمّين، يستعمله الرجال والنساء في منازلهم ليشعروا بالراحة، حسب تعريف الأكاديمية و «بارثيا»Barcia .

و في قاموس «كازيميرسكي» Kazimirski عندنا لفظة bat «باط» التي تعني: قطعة من اللباس مصنوع

مــن الحرير أو من الصوف، دون مخيط، بحيث يســتعمله الدراويش لتغطية الرأس والكتفين، ويســتخدم في نفس الوقت لحــاف وفرش.

وتكــرر «إغيليــث» Eguilez كل هــذا التعريــف مضيفــة: وكان كذلــك معطفــا نســائيا.

إذاً، فــإن اللباس المقصــود بالباط العــربي bat، ليس هو نفســه الباطا bata. ولا تتوفــر في اللهجة المغربية على لفظ bat ، ولا ما يشــابهها.

ويترجمها «ليرشــوندي» Lerchundi (بمشــريت) mxarret و«تيدجيني» Tedjini لا يدرجها في قاموســه.

فما هــي اللفظة وما هــو اللباس الذي كان مســتعملا في إســبانيا الإســلامية؟ يتحــدث «ليفي بروفنســال» Levi Provenzal عنهمــا معــا: في إســبانيا الإســلامية كان يســتعمل نوع من القميص الفضفــاض من الثياب الأبيــض، الزيهــارة zihara. وفي البــوادي قميــص مــن الصوف مفتــوح من الأمــام، جزئيــا أو بالكامل[41].

وعن هــذه الأخــيرة لا يزودنا باســمها، ربما قــد تكون الجلباب yilala أو قميص، مستشــهدا «بهنري بيريس» Henry Péres[42]. الــذي يدرجهــا كلباس مســتعمل من طرف النساء، بينما الرجال يلبســون zihara (زيهارة) أو القميص الخفيف.

الزيهــارة zihara هــو لبــاس خــارجي، والأصــل هو الزيهــارة zihara، وكانــت تعني إلقــاء شيء على الكتف، ويتــدلى علــى الظهر.

إن لفظــة الزيهارة غير موجــودة في اللهجــة المغربية، كما هــو الشــأن بالنســبة للفظــة جيلالــة yilala. ولم تكــن موجــودة أو اختفــت، مثــل bat. من المحتمــل أنها كانــت قد اســتبدلت بلفظــة جاطــة yata، الــتي يقول عنهــا «برونــو» Brunot بأنهــا كانت معروفــة فقط في الشــمال الغربي للمغــرب، ومن وصفها يمكــن أنها تنتمي إلى اللبــاس المعــروف مثل باطــا bata.

الجوخــة لبــاس طويل، فضفــاض، بــدون أكمام ولا عنــق؛ ويقفل بمســاعدة زر علــى طول العنــق، هو لباس داخلي. ويشــير «ميرســيه» Mercier إلى أن الجوخة في طنجة وتطــوان هو اللباس العادي لليهود، وأن المســلمين نادرا ما يلبســونها[43].

الغريــب في الأمــر، هــو أن لفظــة الجوخــة لا وجــود لهــا في اللغــة العربيــة الفصــحى، بــل وحــتى في اللهجــة العاميــة، باســتثناء عنــد «كاربونيــل» Carbonel الــذي يدرجها في اللهجة الجزائريــة، ويصفهــا بلبــاس مــن ثــوب فضفــاض بأكمــام كبــيرة.

نظــن مــن جهة، علــى أن اللفظــة بــدأت تختفي من اللهجــة، ومن جهــة أخرى بــأن اللباس واســمه جاءا عن طريق المهاجرين الإســبان اليهود في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي.

إن ملاحظة «مــارشي» Marçais، بأن مكان الجوخة هو طنجــة وتطــوان كلبــاس عــادي لليهــود، يدفعنا إلى التفكير في الجماعــات اليهودية الغرناطيــة، التي عمرت مدينــة تطوان. و بالفعــل أن اللفظة اســتعملت فقط في جزء من شــمال المغــرب والجزائر، وهو ما يعــزز اعتقادنا.

شاليكو

هــذه الكلمــة الإســبانية، جــاءت مــن التركيــة عبر العربية، حســب الاشــتقاق اللغوي الذي أورده «بارثيا» Barcia في قاموســه، وفي قاموس «إسباســا» Espasa، وقاموس أكاديمية اللغة الإســبانية. بالنســبة لـ«بارثيا» Barcia، كانــت بدلــة مورســكية، وعنــد «إسباســا» Espasa مــا كان يلبســه المســيحيون الأســرى بــين الأتراك بشــكل دائم. هكــذا يفهم من خــلال الكيخوطي لســرفانتيس[44]. ويعتقــد «دوزي» Dozy بــأن ذلــك «جيليكو» gileco الســرفانطي قد تحول إلى شــاليكو[45] chaleco.

وفيمــا يتعلق باللباس، المســتعمل من طــرف المغاربة، الــذي يتطابق مــع وصــف شــاليكو chaleco، ليس هو الموجود اليوم، ولا يشــبهه بتاتا. وعــن اللفظة لا نجد لها أي أثر في المعاجــم العربية الكلاســيكية، أو اللهجات العامية.

لقــد تعودنا أن نــرى ألبســة متعددة بنفس الاســم، والعكس صحيــح، فضلا كذلك عن التطــور الذي عرفته



4

مهرجانا "عيد المنفي Fiesta del Monfi"
حيث يتم استحضار الماضي الأندلسي والموريسكي
في بلدة الكوثر - إسبانيا.

الألبسة نفسها. إنها مسألة معقدة بما فيه الكفاية، ومن الصعوبة بمكان إعطاء فكرة واضحة عن ذلك. لأن تطور لباس واحد، ومع غياب الوثائق، لا يسمح لنا بإنجاز غير جدول تقريبي، كما يقول «جورج مارشي» George Marçais، الذي درس اللباس الجزائري، وهو ما يمكن أن ينطبق على أي نوع آخر مما نهتم به[46].

وبالنسبة لشاليكو chaleco، نلاحظ بأن وصف هذا اللباس هو مطابق تقريبا لما هو عند «ألبارائين»[47] Albarracin و«برونو» Brunot، وهو ما يطابق اسم البدعية vida'ya. هذه المؤلفة الأخيرة، البارائين Albarracin تؤكد بأن اللفظة شائعة في كل شمال إفريقيا.

وفعلا، فقد أدرجها كل من: «ليرشوندي» Lerchundi و«تيدجيني» Tedjini، و«ميرسييه» Mercier، ويؤكدون على استعمالها في المغرب، بين «كاربونيل» Carbonel بأن استعمالها يقتصر على الجزائر فقط.

لم تدرج هذه الكلمة في المعاجم القديمة، ولا عند «كازيميرسكي» Kazimirsk، ومع ذلك، يثبتها «دوزي» Dozy في ملحقه. وهناك كلمة أخرى، ولباس آخر يستعملان في المناطق التي شهدت توسع الهجرة الأندلسية. إن أغلبية الألبسة المستعملة من طرف الجزائريين، هي كما نعرف أندلسية[48]. ويمكننا أن نؤكد نفس الشيء بالنسبة للمغاربة.

فكلمة بدعية bid'ya وجذرها هو بدع bada'a تعني «إنتاج شيء جديد مبتدع، إلخ» ومن هنا نشأت بدع bid'a والتي ظهرت لأول مرة أو ما نطلق عليه الجديد.

بالنسبة لسكان شمال إفريقيا، فإن هذا اللباس، كان يعني لديهم فعلا الجديد. فهل جاءت من هناك لفظة بدعية bida'ya المجهولة في العربية الفصحى؟

نفس الشك يبديه «ميرسييه»[49] Mercier وإن كان قد حدد تاريخ دخول اللفظة، مع نهاية القرن الثامن عشر الميلادي. ونحن نظن عكس ذلك، وأن اللفظة دخلت مع الموجات الأخيرة للمهاجرين الأندلسيين، مع بداية القرن السابع عشر الميلادي، وإن كانت اللفظة تأخرت نوعا ما في التأقلم مع اللهجة المنطوق بها.

ومن المحتمل أن لا يكون «شاليكو» chaleco ابتكارا أندلسيا، ولكن من المؤكد، استعماله من طرف الموريسكيين الإسبان إلى غاية الحقب الأخيرة من نفيهم وبعد ذلك.

على شكل خلاصة

بفحصنا لبعض الألفاظ والألبسة المستعملة حاليا في المغرب، ثبت لنا بدون شك أصلها الإيبيري. إذا اعتبرنا التطور العجيب، الذي وصلت إليه الحياة الحضرية في الأندلس، فقد كانت حضارة مشرقة، مهذبة، رقيقة في العديد من المجالات، ومن جهة أخرى - كما كتب

ابن خلدون - أن البدو لم يعرفوا الألبسة المخيطة أو المضبوطة، وأن لباس الطبقات الضعيفة، وبصفة عامة، فإن ساكنة البوادي كانت تتميز ببساطتها الكبيرة[50]. وأخيرا، فإن غالبية الساكنة الحضرية المغربية، كانت تتشكل من المنفيين الأندلسيين، وليس غريبا أن يكون تأثيرهم واضحا على الأقل. كان هناك سيل جارف مستمر من المهاجرين الأندلسيين إلى شمال إفريقيا؛ أحيانا كانت أفواج كبيرة، مثلما حدث بعد أن استرد الملك فيرناندو الثالثالإشبيلية، وبعد سقوط غرناطة، أو طرد المورسكيين سنة 1609م وما بعدها.

وفي بعض الحالات الأخرى، لم تكن أعدادهم كثيرة، ولكن مرورو انتقال الجماعات والأفراد المنعزلين كان بشكل مستمر.

كل هؤلاء الإسبان- المسلمون والإسبان-اليهود، حددوا إقامتهم بصفة نهائية، ليس في القرى، ولا في البادية، حيث لم يرحب بهم بصفة عامة، بل في الأنوية الحضرية المليئة بالسكان، بل أحيانا هم نفسهم شيدوا مدنا جديدة، كما حدث في شمال المغرب مثل شفشاون وإعادة بناء مدينة تطوان.

كان لهم في بعض المناسبات وزن حاسم في المسيرة السياسية للبلد. وأما بالنسبة للبصمات والآثار الفنية، ليس هناك مجال للشك: يكفي التذكير هنا بمثال واحد: التجول في مدينة فاس المرينية. فإنه ليس من المنطقي نفي وقع التأثير السوسيولوجي، الذي يعني اللغة والأزياء.

إن ما قدمناه هو فقط، نموذج للعديد مما يبقى دون إنجاز في هذا الجانب، وجوانب أخرى من الاستغرافية المغربية، التي لها روابط حميمية مع الاستغرافية الإسبانية.

الهوامش

*عن نشرة الجمعية الإسبانية للمستشرقين عام 1979 - XIV.

1- Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe S. A. Diccionario de la Real Academia Española. ROQUE BARCIA, Primer Diccionario General Etimológico de la lengua española.Barcelona,1880.

2- A. DE BESTAIN ZAKIMIRSKI: Dictionnaire árabe-français. Paris. 1960.

3-GEORGE WLMELMI FREYTAG: Léxicon arabico-Latinum.Halis-Soxonum. MDCCCXXX.

4- HENRI PERES: La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle, Paris, 1953. Pag. 319.

5- LEVI PROVENÇAL: Historia de España de M. Pidal, Tomo V. Pág. 277.

6- PEDRO DE ALCALCÁ: Vocabulista arábigo en letra castellana, Granada, 1505.

7- SEBASTIAN DE COVARRUBIAS HOROZCO: Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611. Ed. Preparada por Martín de Riquer, Barcelona, 1943.

8- MARTÍN ALONSO: Enciclopedia del idioma, Madrid, 1958.

9-JEAN LEON L`AFRICAIN: ^Description de l`Afrique, Paris 1956. Tomo I. Pág. 207-8.

10-Sources inédites de l`histoire du Maroc. Pays Bas. Tom. VI. Pág. 607.

11- Viajes de Alí Bey El Abassi, Paris, 1836. Pp. 22 y 173.

12-P. A. DE ALARCÓN: Obras Completas. P. 1054. Madrid, 1943.

13- JEAN BAPTISTE BELOT: Dictionnaire français-arabe.3ém édit. Beyrouth, 1970.

14- JULES CARBONEL., Dictionnaire français-arabe. Alger sa.

15- FR. JOSÉ LERCHUNDI : Vocabulario español-arábigo del dialecto de Marruecos, Tánger, 1932.

16- B. TEDJINI: Dictionnaire français-Marocain, y También el Dictionnaire Marocain-Français, Paris, 1948-1949.

17- HENRI MERCIER : Dictionnaire

والمؤتمرات الدولية، انطلاقا من ميثاق الأمم المتحدة واتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة (1979)، مرورا ببرنامج عمل فيينا (1993) والمؤتمر الدولي الرابع المنعقد في بيكين (1995)، وغيرها من المعاهدات والمؤتمرات التي شكلت، ولا زالت تشكل، مرجعا للحكومات والمنظمات الدولية وغير الحكومية، من أجل النهوض بأوضاع المرأة وإزالة مختلف العقبات التي تعترض مسألة تحقيق المساواة بين الجنسين.

لكن، بالرغم من كل ما تحقق من إنجازات في قضية المساواة بين الجنسين، لازال التمييز ضد المرأة وعدم المساواة، متأصلا في مجموعة من المجالات والبنيات الاجتماعية، أهمها، ذلك الموروث الشعبي والثقافي -السلبي- الذي يكرس المركزية الذكورية ويرسخ تبعية المرأة للرجل ويحصر دورها في إطار محدد، ومتأصلا كذلك في إطار البحث الأكاديمي، حيث لا زالت مقاربة النوع الاجتماعي حديثة العهد من حيث الاستعمال الأكاديمي في مجموعة من البلدان من ضمنها المغرب، ومتأصلا أيضا في الإطار القانوني، حيث تغيب التشريعات المناسبة والفعالة للقضاء على العنف والتمييز ضد النساء، وهذا ما يفسر تزايد مطالب الحركة النسائية في المغرب خاصة فيما يتعلق بحماية النساء من العنف ومختلف أشكال التمييز وتنظيم مسيرات احتجاجية لإيصال صوت المرأة المغربية الرافض للذل والمطالب بتفعيل وأجرأة مقتضيات الفصل 19 من الدستور خاصة ما يتعلق بتفعيل المناصفة والمساواة بين النساء والرجال.

في ظل هذه الظروف، تظهر أهمية المشاركة بهذا المقال، الذي حاولنا من خلاله تقديم فهم صحيح حول واقع المساواة بين الجنسين في إطار العمل داخل تنظيمات الحرف التقليدية بمدينة فاس، والاعتماد على مقاربة النوع الاجتماعي لرصد مختلف العقبات التي تقف في وجه تمكين النساء الحرفيات وتحول دون إبراز قدراتهن -المعطلة- ودورهن في تنمية قطاع الصناعة التقليدية بالمغرب وتحقيق استقلاليتهن، بالإضافة إلى دراسة إشكالية التوزيع الجنسي للعمل الحرفي الذي برز بشكل كبير مع مختلف التحولات التي شهدها عالم الحرف التقليدية بمدينة فاس.

كما حاولنا من خلال التحقيق الميداني تحليل ودراسة، ليس فقط سلطة الرجل داخل التنظيم الحرفي التي تبعد المرأة عن كل التزام في العلاقات داخل الجماعة الحرفية ولا تترك لها مجالا للإبداع، بل أيضا سلطة المرأة المستعادة من خلال ولوجها واختراقها لبعض المهن الحرفية التي يهيمن عليها الرجل، حيث استطاعت مجموعة من الحرفيات إبراز وجودهن وقدرتهن على العمل بكفاءة، واستطعن أيضا احتواء الثقافة الذكورية والتمييز الاجتماعي والمهني الذي يمارس في حقهن، ورفض النمطية والتقليد والدفاع عن حق المرأة الحرفية في العمل جنبا إلى جنب مع الرجل في إطار ينبني على العدل والإنصاف والمساواة لكلا الجنسين.

إشكالية الدراسة وأهميتها التطبيقية

يؤكد الطرح الإشكالي الذي يؤطر هذا البحث، على ضرورة دراسة التنظيم الحرفي التقليدي ليس فقط كفضاء للإنتاج والعمل كما نجد في مجموعة من البحوث والدراسات، بل كوسط اجتماعي وكواقع تنظيمي له خصوصياته ومحدداته النوعية التي ظهرت بفعل التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية داخل المجتمع بشكل عام، وبفعل مختلف التحولات السوسيو- مجالية وكذا ديناميكيات العولمة التي أحدثت، بشكل خاص، مجموعة من التغيرات البنيوية داخل فضاء الحرف، تمثلت أساسا في ولوج النساء إلى بعض الحرف التي كانت حكرا على الرجال فقط كحرفة النحاس والخزف.

على هذا الأساس، ركزت إشكالية هذا البحث على دراسة الفصل المهني بين الرجال والنساء داخل الحرفة، ودراسة التوزيع الجنسي للعمل الحرفي الذي برز بشكل كبير مع مختلف التحولات التي شهدها عالم الحرف التقليدية بمدينة فاس، وذلك باعتمادنا على مقاربة النوع الاجتماعي التي هي نسبيا حديثة العهد من حيث الاستعمال الأكاديمي والبحثي في المغرب خصوصا فيما يتعلق بموضوع البحث المقترح،

والـتي مكنتنا من الإحاطـة بعالم العلاقـات الاجتماعية بـين الرجال والنسـاء كمحـدد وعامل فاعـل في التنظيم الحرفي، ومن فهم واقع المسـاواة بين الجنسـين ومختلف العقبـات التي تواجه النسـاء العامـلات في حرف توصف بالذكورية، والمتمثلة أساسـا في الممارسـات التمييزية التي تمـارس في حقهن وأيضـا في نظرة المجتمـع البطريركية / الأبوية (Patriarcat).

في ذات السـياق، حاولنا طرح مجموعة من التساؤلات الدقيقة، التي تترجم إشـكالية البحـث وتعكس توجهاته الفكريـة والمعرفية، وهي كالتالي:

* ماهـي الأسـباب والدوافع التي تدفع النسـاء إلى العمل في المهـن الحرفيـة التقليديـة الـتي يسـيطر عليهـا الرجا ل ؟
* ماهـي المعوقات الـتي تواجه النسـاء الحرفيـات أثناء عملهـن في حرف تصنف تقليديـا بأنها من اختصاص الرجال ؟
* ماهـي تصـورات الحرفيات حـول عملهن تحـت تأثير مهـام العمـل الذكوري؟
* هل تتعـرض النسـاء العاملات داخل هـذه الحرف إلى التمييز وإلى تقسـيم غير عـادل للأدوار؟

كل هـذه التسـاؤلات، نطمـح إلى الإجابـة عليها من خلال دراسـتنا الميدانية الـتي حاولنا على أساسـها توخي الموضوعيـة والابتعـاد عـن كل أنمـاط التفكـير الجاهزة والأحـكام المتسـرعة والقيمية، بهدف إبـراز تحدي بعض النسـاء الحرفيـات في تكويـن اتجاهـات وأنمـاط مهنية جديـدة تتجاوز الفهـم التقليدي للأدوار الجنسـية الذي دائما مـا يقيـد اختياراتهـن الوظيفية، وإعـادة النظر في الثقافة الذكورية التي تتحكـم في العمل الحرفي التقليدي، مـن أجل تشـخيص دقيـق وموضوعـي لواقع المسـاواة بـين الجنسـين داخـل تنظيمـات الحـرف التقليديـة، وكشـف تحديات المرأة الحرفية ومختلـف العقبات التي تواجههـا داخـل هـذه التنظيمات وسـبل تجاوزهـا، مع إبـراز مسـتقبل الحرفيات وأهميـة إشـراكهن في البرامج والمشـاريع الخاصة بقطاع الصناعـة التقليدية وقدرتهن علـى المسـاهمة في تنمية هـذا القطاع.

الإطـار الـمفـاهـيمي للـدراسـة

تعتـبر عملية تحديـد المصطلحات والمفاهيـم من أهم الخطـوات التي تـبرز مضمون الدراسـة وبنائهـا الفكري والمنهجي، حيـث كان لا بـد مـن تحديـد أهـم المفاهيـم والمصطلحـات الـتي ينبني عليهـا موضوعنـا، وتحديدها تحديـدا إجرائيا دقيقا حتى يتسـنى فهـم مختلف أهداف وأبعاد هـذا المقال.

تماشـيا مع الطـرح الإشـكالي السـابق، كان لابد من الوقوف عنـد مفهومـين رئيسـيين داخل هـذا البحث، وهما كالآتي:

* مفهوم النـوع الاجتماعي: إن ضعـف الوعي المجتمعي بهـذا المفهوم، يؤكد على أننا لازلنـا نحتاج إلى مجموعة من الدراسـات والأبحاث لإبـراز خصوصياته وأهميته في فهـم مجموعـة مـن القضايـا ودراسـة مختلـف العلاقـات الاجتماعية والاختلافات بين الجنسـين.

لذلـك، اعتمدنـا هـذا المفهـوم داخـل بحثنـا كأداة تحليليـة، لفهـم أدوار وإمكانيـات وحقـوق وواجبات كل من الحرفيات والحرفيين، وأيضا لكشـف واقع المسـاواة بينهما داخل تنظيمـات الحرف التقليديـة، ومدى إدماج النوع في الأوراش والمخططات والمشـاريع الخاصة بمجال الحـرف التقليدية؛

* مـفهوم العـمل الحـرفي: تحديد هـذا المفهـوم داخل البحث سـاهم في بناء تصور واضـح وموضوعي حول قيمـة العمـل بشـكل عـام، والوقوف عنـد مختلف التصـورات الـتي انقسـمت بـين مـن اعتـبره أصل بؤس الإنسـان وبـين من اعتـبره خاصيـة اجتماعية وشـرط أولي للوجـود الإنسـاني. وهـذا مـا مكننا من الوصـول إلى تعريـف إجـرائي للعمـل الحـرفي الذي لاحظنـا أنـه يعتمـد بشـكل رئيسـي علـى الأعراف والتقاليـد المتوارثـة التي شـكلت داخل هـذا البحث أكثر التحديـات عند النسـاء اللواتي يسـعين لإثبات عدم صحـة مجموعـة مـن المعتقـدات والتصورات النمطيـة ضدهن، وممارسـة عملهن الحـرفي بالرغم مـن كل الأفكار المسـبقة المتحيـزة ضد النسـاء حول عجزهـن عن ممارسـة هـذا العمل.

مفهوم النوع الاجتماعي

يحيل مفهوم النوع الاجتماعي إلى ذلك «التصنيف الاجتماعي وترتيبه للمذكر والمؤنث»[1]، باعتباره معطى ثقافيا الغرض منه تجاوز مختلف التصورات والتمثلات النمطية التقليدية حول الجنسين، وتجاوز الاختلافات البيولوجية التي حددتها الطبيعة.

وقد جاء تعريف صندوق الأمم المتحدة الإنمائي للمرأة (UNIFEM) للنوع الاجتماعي (الجندر) كما يلي: «يشير هذا المصطلح إلى الأدوات والمسؤوليات التي يحددها المجتمع للمرأة والرجل. ويعني (الجندر)، الصورة التي ينظر لها المجتمع إلينا كنساء ورجال، والأسلوب الذي يتوقعه في تفكيرنا/تصرفاتنا ويرجع ذلك إلى أسلوب تنظيم المجتمع، وليس إلى الاختلافات البيولوجية (الجنسية) بين الرجل والمرأة»[2].

انطلاقا من هذا التعريف، يتبين أن النوع لا يتحدد بالجنس وإنما بثقافة المجتمع، بحيث تبنى هوية كل من الرجل والمرأة انطلاقا مما يتعارف عليه المجتمع من عادات وتقاليد وأعراف وتمثلات تختلف من مجتمع لآخر ومن ثقافة لأخرى. حيث أكدت في هذا السياق مجموعة من الدراسات الأنتروبولوجية[3]، على أن علاقات النوع الاجتماعي وهويته ومختلف القوالب النمطية التقليدية لخصائص وسمات الأنوثة والذكورة، ليست كونية أو فطرية، بل هي بالأساس نتاج للتنشئة الاجتماعية وللتكيف الثقافي مع أعراف وعادات المجتمع[4].

من هذا المنطلق، أكد مجموعة من الأكاديميين والأكاديميات والمفكرات النسويات، على ضرورة استخدام مفهوم النوع الاجتماعي كأداة تحليلية وتطبيقية مهمة في فهم مختلف القضايا، خاصة تلك المتعلقة بقضية المساواة بين الجنسين، وإعادة النظر في مجموعة من المفاهيم المتوارثة والتصورات التقليدية وتأثيراتها على طبيعة العلاقات الاجتماعية وتقسيم الأدوار بين الرجال والنساء داخل المجتمع، وذلك من أجل تحرير عقول الأفراد من مختلف القوالب النمطية السلبية وإعادة تحريرها عن طريق صياغة سياسات جديدة، تأخذ بعين الاعتبار أهمية تعزيز مبادئ وقيم المساواة النوعية داخل المجتمع ككل، وتساهم في تكوين مفاهيم جديدة ومتوازنة حول الأدوار الاجتماعية للمرأة والرجل.

على هذا الأساس، تزايد الاهتمام في الفترة الأخيرة بدور النساء الحرفيات في الحفاظ على تراث وخصوصيات الصناعة التقليدية، وأصبح الاهتمام بدورهن وإشراكهن في مختلف المشاريع والسياسات العمومية مطلبا ضروريا يقضي بإدراج بعد النوع الاجتماعي في إطار الإصلاح الشامل لميزانية الصناعة التقليدية، على اعتبار أن غياب الاهتمام الخاص بمسائل النوع الاجتماعي بإمكانه أن يرسخ حالات اللامساواة بين النساء والرجال، وأن يساهم أيضا في تعميق حالات التفاوت على صعيد النوع الاجتماعي.

في ذات المنحى، قامت وزارة الصناعة التقليدية والاقتصاد الاجتماعي والتضامني بالمغرب، بإعداد برامج ومشاريع تهدف إلى تحقيق المساواة والإنصاف بين الحرفيين والحرفيات (إنشاء تعاونيات نسوية في قطاع الحرف التقليدية / التكوين لفائدة النساء / خلق دار الصانعة من أجل تثمين حضور المرأة في قطاع الصناعة التقليدية ومنحها فضاء ملائما للإنتاج والعرض والتسويق والتكوين،...)، بالإضافة إلى تخصيصها ميزانية للنوع الاجتماعي قصد تكريس ثقافة جديدة للإنفاق العمومي المرتكز على المساواة بين الجنسين، وعلى منطق النتائج والنجاعة والمسائلة.

لكن، وبالرغم من كل المجهودات المبذولة، تبقى مجموعة من التساؤلات مطروحة حول مدى إدماج النوع الاجتماعي كمقاربة أساسية للنهوض بأوضاع الحرفيات داخل قطاع الصناعة التقليدية، أهمها:

- ما مدى استفادة النساء الحرفيات من مختلف البرامج والأوراش والسياسات الحكومية داخل قطاع الصناعة التقليدية؟
- ما هي المكانة الحقيقية للمرأة الحرفية داخل أوراش الإصلاح والتحديث؟ وما هي درجة حضورها، ليس على مستوى التخطيط والبرمجة فقط، بل

كذلك على مستوى التطبيق وتنفيذ السياسات العمومية ؟

* وأخيرا، كيف هو واقع المساواة بين الحرفيات والحرفيين؟ وإلى أي حد تم بلوغ درجات الإنصاف والمساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية ؟

مفهوم العمل الحرفي

يعتبر مفهوم العمل الحرفي من المفاهيم، التي لقيت اهتماما عميقا وعريقا داخل الفلسفات الاجتماعية القديمة، وعرفت جدالا حادا بين مختلف الحقول المعرفية والمرجعيات النظرية والفكرية. فهناك من اعتبر العمل الحرفي آلية من آليات تحقيق ماهية الإنسان وتأسيس النظام الاجتماعي، في حين اعتبره آخرون فاعلية محتقرة من نصيب العبيد. كما انقسمت التصورات حول العمل الحرفي للمرأة، بين مؤيد يؤكد حقها وحريتها في اختيار ميولاتها المهنية ويرفض تقسيم المهن إلى رجالية وأخرى نسائية، ومعارض يرى في امتهان المرأة لحرف كانت حكرا على الرجال، خرقا للتقاليد والأعراف المتوارثة، والتي تؤكد ذلك التفكير التقليدي الذي يربط عمل المرأة بالبيت ورعاية الأسرة والأطفال.

لأجل ذلك، حاولنا البحث أولا في ماهية العمل، باعتباره مطلبا فكريا متشعبا، ومجالا لاختلاف الاجتهادات في تعريفه، لنخلص في الأخير إلى تعريف إجرائي للعمل الحرفي، مع إبراز أهم خصوصياته وتصورات الحرفيات والحرفيين حول عمل المرأة في مهن حرفية يهيمن عليها الرجل.

مفهوم العمل، من الناحية اللغوية، من «عمل- عملا والجمع أعمال، يقصد به المهنة والفعل، والعامل من يعمل في مهنة أو صنعة»[5]، أما في الاصطلاح، العمل هو «شرط أولي للوجود الإنساني، وبفضله خلق الإنسان نفسه وحقق وجوده»[6].

في ذات المنحى، أعطى «ابن خلدون» لمقولة العمل أهمية خاصة في المجال الاقتصادي والاجتماعي، حيث أكد في مقدمته على ضرورة العمل، باعتباره ظاهرة اجتماعية لازمة للعمران البشري، واستنادا إلى أن «الإنسان لا بد له من القوت الذي لا يحصل إلا بالتعاون الجمعي»[7].

هذه النظرة الإيجابية حول ماهية العمل، لم تكن موجودة في العهود القديمة، خاصة عند الإغريق والرومان، إذ كان ينظر للعمل بوصفه استعبادا للإنسان وأصل بؤسه، وعقاب كذلك من الآلهة مسلط على الجنس البشري.

إلا أنه مع قيام الثورة الصناعية والعلمية والتقنية، وما أحدثته من تحولات عميقة عاشتها المجتمعات في العصر الحديث، تم تجاوز تلك الصورة التحقيرية للعمل اليدوي وذلك التقدير السلبي الذي طبع ماهيته. فقد اعتبر «هيجل» Hegel، العمل، نشاطا اجتماعيا ينجزه الناس بعضهم لصالح بعض من أجل التلبية المتبادلة لحاجياتهم، ولحمة حقيقية للعلاقات الاجتماعية واستمرارها. بمعنى، أن أهمية العمل تأتي من خاصيته الجمعية، فالفرد لا يعمل وحده بل هو في علاقة دائمة مع الآخرين[8].

على هذا الأساس، فإن العمل الحرفي، كشكل من أشكال العمل، لا يحقق مهمته على نحو أفضل إلا في حياة جمعية يسودها التضامن والتعاون بين الحرفيات والحرفيين، ولعل من أهم خصوصياته أنه يعتمد في تنظيم سير العمليات الإنتاجية على الأعراف والتقاليد المتوارثة وليس على التعليمات والقوانين الرسمية القابلة للتغيير، وهو ما عبر عنه «روجي لوطورنو»Roger le Tourneau بقوله: «يرتكز العمل الحرفي على عرف غير مكتوب، ولعله عرف أشد قوة من الأنظمة القانونية، إذ كان يعرفه الجميع ويقبله بدون نقاش»[9].

فالعمل الحرفي، بهذا المعنى، اكتسب قوانينه وأعرافه ومختلف القيم الموجهة للسلوكيات الحرفية، من الثقافة الحرفية الضاربة في عمق التاريخ، وهي ثقافة تستمد شرعيتها من الثقافة الذكورية (كما أبان تحليل بعض المقابلات الميدانية)، حيث أكد مجموعة من الحرفيين على أن الخاصية الجمعية



للعمل الحرفي هي أمر ضروري لنجاعة هذا العمل لكن من دون إشراك للنساء، لأن عملهن، في اعتقاد بعض الحرفيين، مرتبط بالبيت وتربية الأبناء، وهذا ما يفسر التحديات التي تواجهها النساء داخل تنظيمات الحرف التقليدية من أجل تجاوز هذه التصورات النمطية، وإيجاد مكان لهن في بعض الحرف التي توصف بأنها ذكورية.

الإطار المنهجي للدراسة

اعتمدنا داخل هذا البحث على المقاربة السوسيو-أنثروبولوجية المستحضرة للبعد التحليلي لسوسيولوجيا النوع الاجتماعي. من أهم مميزات هذه المقاربة أنها تؤلف بين اتجاهين مهمين هما: السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا.

لقد مكننا التحليل الأنثروبولوجي، من الاعتماد على ذاكرة كبار السن من الحرفيين والحرفيات من خلال المقابلات الميدانية بالإضافة إلى دراسة بعض الحالات وتسجيل تاريخهم المهني داخل الحرف للحصول على المادة الإثنوغرافية والمعطيات الدقيقة التي ساعدتنا في التحليل، ومقاربة الموضوع في إطار الواقع الحقيقي الذي تعيشه النساء الحرفيات داخل التنظيمات الحرفية.

في حين فادنا التحليل السوسيولوجي، في تحليل واعتماد بعض الوثائق والاحصاءات الرسمية، بالإضافة إلى الوقوف، بالدراسة والتحليل، عند مختلف التحولات السانكرونية الحالية التي شهدها قطاع الحرف التقليدية، بقصد فهم انعكاساتها على واقع المساواة بين النساء الحرفيات والحرفيين داخل هذا القطاع.

تقنيات وأدوات الدراسة الميدانية

1) دراسة الحالة:

اعتماد هذه التقنية في هذه الدراسة مكننا من فهم الظاهرة المدروسة والوصول إلى مجموعة من المعطيات الدقيقة، حيث اعتمدنا على دراسة بعض الحالات الحرفية على انفراد ذكورا وإناثا، مما مكننا من الوقوف عند مختلف الخبرات الداخلية للحرفيين والحرفيات وطريقة سلوكهم وتنشئتهم الاجتماعية، وباقي خبراتهم السابقة وحتى تاريخهم التربوي والتعليمي والصحي والأسري المحيط بهم.

2) الملاحظة المباشرة:

اعتمدنا هذه التقنية في البحث الميداني، باعتبارها من أكثر الأدوات أهمية للإحاطة بالحقائق وتجميع المعطيات، حيث مكنتنا من ملاحظة سلوك الحرفيين والحرفيات أثناء العمل، وكذلك ملاحظة طبيعة العلاقات الاجتماعية وتقسيم العمل داخل التنظيم الحرفي التقليدي، ومختلف عمليات ومراحل الإنتاج والتصنيع وما يرافقها من ممارسات تستدعي الكشف والبحث لفهمها وتفسيرها والوقوف عند مختلف أشكالها.

3) المقابلة نصف موجهة:

اعتماد هذه التقنية في دراستنا الميدانية، مكننا من الوصول إلى بعض الحقائق المتعلقة بموضوع الدراسة والتي لا يمكن معرفتها من دون النزول إلى واقع الحرفيات والحرفيين والاطلاع على ظروفهم المختلفة؛ وهي نصف موجهة لأن نظام طرح الأسئلة لا يتبع المسار المسبق الذي أعددناه في دليل المقابلة، بالإضافة إلى أنها تترك حرية للمستجوب (ة) في الإجابة على الأسئلة المفتوحة بكل تلقائية. وقد تضمن دليل المقابلة بيانات عامة «رقم المقابلة / تاريخ ومكان إجراء المقابلة...»، بالإضافة إلى معلومات أساسية حول المبحوث (ة) ونوع الحرفة المدروسة «سن وجنس الحرفي (ة) / الأقدمية في العمل / مرتبة الحرفي (ة)...». كما أن أسئلة المقابلة ركزت أساسا على الأبعاد النوعية والاجتماعية لهذه الدراسة قصد الوصول إلى معلومات ومعطيات تفيد في فهم واقع المساواة بين الجنسين داخل بعض التنظيمات الحرفية.

أما بخصوص العينة التي شملتها هذه المقابلات، فقد تكونت من مجموعة من الحرفيات والحرفيين العاملين في مهن حرفية مختلفة داخل المدينة العتيقة لمدينة فاس، تمثلت أساسا في حرفة النحاس والنسيج والخزف، وقد قمنا بإنجاز أغلب المقابلات الميدانية في أهم الأحياء التي تنشط بها هذه الحرف، وهي: «حي الصفارين، حي بين المدن، حي سيدي مغيث، سيدي العواد، الخراشفيين، حي الصناعة التقليدية بعين النقبي».

4) تقنية تحليل المضمون:

هي من أكثر التقنيات استعمالا في تحليل المقابلات، تجسدت غايتها داخل هذا البحث في تحليل الخطاب الشفوي للمستجوبين والمستجوبات، وتفسير محتوى الإجابات، بغاية الوصول إلى معطيات تفيد في التحليل وتقدم إضافة علمية لهذا البحث.

نتائج الدراسة الميدانية

1) أسباب ولوج النساء لمهن حرفية يهيمن عليها الرجال:

كشفت الدراسة الميدانية، عن تعدد الأسباب والدوافع التي دفعت النساء إلى امتهان بعض الحرف التي توصف تقليديا بأنها ذكورية. حيث أكدت أغلبية النساء اللواتي أجرينا معهن مقابلات على أن عاملا الفقر والبطالة، من أبرز العوامل التي دفعتهن إلى اقتحام هذه المهن، خصوصا وأنهن يعانين من مستويات متدنية من التحصيل العلمي، وفي أغلب الحالات نجدهن غير متمدرسات، بالإضافة إلى أنهن لم يمارسن أي عمل في السابق.

في حين، تؤكد نتائج بعض المقابلات، أنه بالرغم من وجود بعض الحرفيات اللواتي أشرن إلى أن العوز المالي والظروف الاجتماعية القاهرة من أهم أسباب عملهن في تلك المهن الحرفية، هناك أسباب أخرى مرتبطة برغبة مجموعة من النساء الحرفيات في التميز مهنيا وإبراز قدراتهن على العمل بكفاءة، وفرض ذواتهن داخل الوسط الحرفي الذكوري.

في ذات المنحى، كشفت لنا السيدة (لطيفة.ك)[10] عن أبرز العوامل التي أثرت في اختيارها للعمل داخل حرفة النحاس، والتي ارتبطت بدروس أستاذتها المشرفة على تكوينات محو الأمية وعلى بعض اللقاءات والدروس التحسيسية حول قضية رد الاعتبار لمكانة المرأة ودورها داخل المجتمع وتجاوز التصورات النمطية والتقليدية حول أدوار النساء وعملهن. تقول (لطيفة) في هذا السياق: «لقد أحسست في كل يوم أحضر فيه إلى دروس محو الأمية، بمكانتي كامرأة داخل المجتمع وقدرتي على



العطاء، وأني لست أقل شأنا من الرجل. لذلك، قررت الخروج للعمل أنا ومجموعة من الصديقات، واقتحام عالم الصناعة التقليدية في حرف متعددة كالنحاس والخزف بالرغم من كونها حرف مقتصرة على الرجال»[11].

انطلاقا من هذه الشهادة وغيرها من الشهادات الأخرى، تبين لنا رغبة مجموعة من النساء في تحدي الأيديولوجيات التمييزية التي تؤثر سلبا على مسارهن واختيارهن المهني، وفي مواجهة المجتمع الذكوري وإثبات ذاتهن مهنيا واجتماعيا، ومنافسة الرجل في مختلف الحرف المصنفة ذكوريا.

لكن، بالرغم من وجود هذا الوعي بضرورة تحدي التصورات والتمثلات الذكورية لدى بعض الحرفيات، فهو يبقى بنسب قليلة جدا ولم تتحدث عنه أغلبية المستجوبات في حديثنا معهن، حيث أبان تحليل المعطيات الميدانية أن معظم النساء الحرفيات لم يشرن إلى مسألة تحدي الرجل في الحرف التي يهيمن عليها، أو تحدي التصورات الدونية حول المرأة (كما أشارت السيدة «لطيفة.ك» من قبل)، بل أشرن فقط إلى أن الوضع الاقتصادي والاجتماعي هو الدافع الأساسي بالمرأة لمزاولة أي مهنة، لإعالة أسرتها في ضل ارتفاع مستوى العيش وغلاء الأسعار. وهذا ما أكدته الحرفية بقطاع الخزف «السعدية.م» بقولها: «غلاء المعيشة وانقطاع زوجي عن العمل، دفعا بي إلى البحث عن عمل داخل قطاع الحرف التقليدية. ولم أبالي إن كانت هذه المهنة تقتصر على الرجال أو النساء، لأن هدفي الوحيد هو الحصول على مهنة وراتب مالي لإعالة أسرتي التي كانت مهددة بالفقر والتشرد»[12].

من بين الأسباب الأخرى التي ساهمت في ولوج النساء لتلك الحرف المسيطر عليها من طرف الرجال، تلك التحولات السوسيو-اقتصادية التي أدت إلى عصرنة العمل الحرفي بشكل كبير، بحيث بدأ استخدام وسائل وأدوات إنتاج عصرية وتقنيات جديدة من آلات ومواد كيماوية، وتم التخلي داخل مجموعة من الحرف عن أدوات الإنتاج التقليدية التي كانت تتطلب مجهودا عضليا كبيرا، وبذلك أصبح سهلا التعامل مع هذه التقنيات واستخدامها في التصنيع سواء من قبل الرجل أو المرأة؛ وهذا ما عبرت عنه «فاطمة.ي» بقولها: «التكنولوجيا واستعمال الحاسوب في إعداد نماذج للرسومات وتصاميم للنقش الخاصة بمنتجاتنا



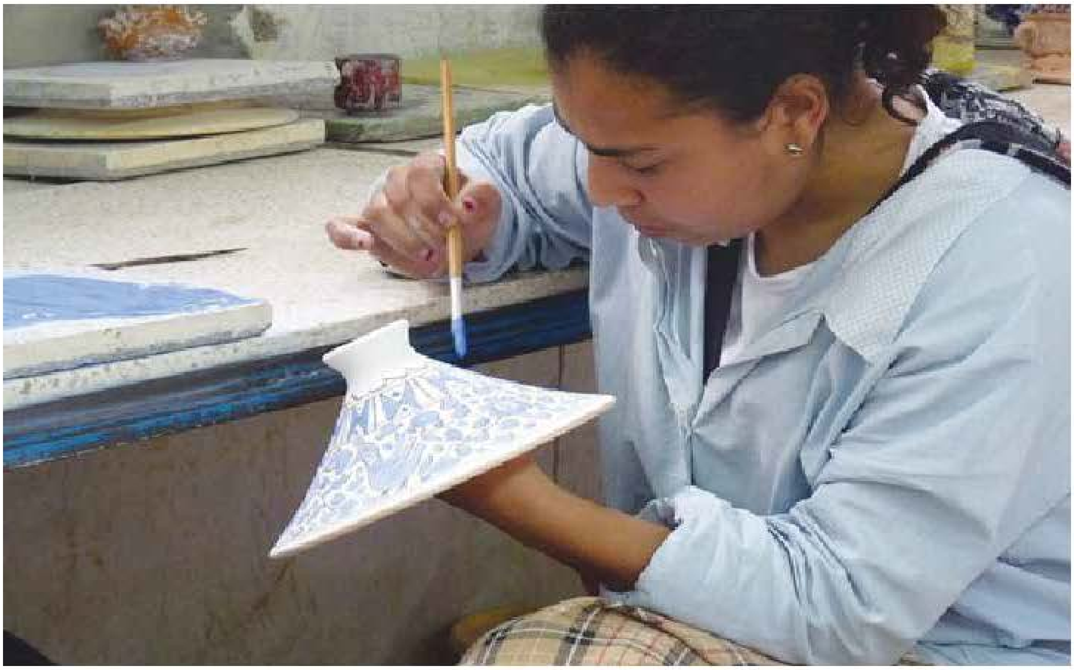
الحرفية، أتاح لي فرصة العمل داخل حرفة النحاس التي لم تشهد عبر تاريخها مشاركة للمرأة، على اعتبار أن النقش والرسم على الأواني النحاسية كانا في السابق مرتبطان بمجهود عضلي قوي لا تقوى عليه المرأة»[13].

وبفعل هذه التحولات السوسيو - اقتصادية وديناميكيات العولمة، غزت الحرف التقليدية بعض المفاهيم الرأسمالية كالحرية في الإنتاج، ومبادئ أخرى مثل الحصول على الربح بأيسر السبل وفي أقل وقت وجهد، وباعتماد تقنيات وآلات حديثة لا تتطلب ذلك الجهد العضلي الكبير، مما جعل بعض أرباب العمل الحرفي يفضلون في بعض الأحيان عمل المرأة عوض الرجل، وذلك بسبب مطالبهن القليلة مقابل كثرة مهامهن وإخلاصهن في العمل.

يقول السيد «محمد. د» في هذا السياق: «إن المنافسة الشديدة التي يعرفها قطاع الصناعة التقليدية بالإضافة إلى قلة الموارد المالية، دفعتني في حرفة النحاس إلى توظيف بعض النساء اللواتي يقمن بأدوارهن على أحسن وجه والمتمثلة في نقش المنتجات الحرفية وتلميعها وتنظيفها وابتكار بعض الأشكال والرسومات التي تلقى استحسانا لدى الزبناء، كما أن رغبتهن في التميز والإخلاص في العمل بدون مطالب كثيرة خاصة المالية منها، شجعني على أن أتنازل عن موقفي الرافض لتوظيف النساء بسبب عجزهن عن تنمية هذه الحرفة»[14].

بناء على ما سبق وعلى باقي المعطيات الميدانية، يتبين أن من أهم الدوافع التي ساهمت في اقتحام المرأة مهنا حرفية تعرف احتكارا للرجال، الدافع الاقتصادي والاجتماعي، نتيجة لنمط العيش الذي عرف تحولا سريعا بالإضافة إلى غلاء المعيشة والأسعار، كما أن مختلف التحولات الاجتماعية التي حدثت داخل المجتمع المغربي وعوامل الفقر والهجرة من القرية إلى المدينة، وارتفاع نسبة المطلقات والعازبات الباحثات عن مصدر للرزق والعيش الكريم، بالإضافة إلى مختلف التحولات السوسيو - اقتصادية وديناميكيات العولمة التي شهدها فضاء الحرف التقليدية، كل هذه الأسباب وغيرها، ساهمت بدرجات متفاوتة في الرفع من وتيرة مشاركة المرأة في العمل الحرفي، وتغيير نمط حياتها اليومي واقتحامها حرفا توصف بالمنطق التقليدي بأنها ذكورية.

على هذا الأساس، إذا اعتبرنا أن امتهان بعض



النساء لحرف يهيمن عليها الرجال معطى ذي طبيعة اقتصادية من جهة، ومن جهة أخرى ذي طبيعة سوسيو-أنثروبولوجية مرتبطة بتطور تقسيم العمل والأدوار الاجتماعية بين الجنسين، ومرتبط كذلك بوعي المرأة بذاتها وقدرتها -المعطلة- على منافسة الرجل في مجموعة من المجالات؛ بناء على هذه الاعتبارات، هل يمكن القول أن نظرة المجتمع والرجل وحتى نظرة المرأة حول طبيعة عملها الحرفي، أصبحت مقبولة اجتماعيا وتجاوزت التصورات النمطية التقليدية؟ أم لازالت المرأة تعاني من التهميش والتمييز القائم على النوع الاجتماعي داخل هذه الحرف، ومن مجموعة من التحديات والعقبات تحول دون مساواتها مع الرجل داخل هذه الحرف التقليدية؟

2) تحديات المرأة الحرفية داخل تنظيمات الحرف التقليدية: قراءة في العقبات الاجتماعية-الثقافية:

لاتزال النساء الحرفيات تتعثر خطواتهن في السلم المهني للحرف التقليدية، بالرغم من التقدم الذي عرفته قضية المساواة بين الجنسين وبالرغم من اقتحام المرأة عالم الحرف، خصوصا بعض الحرف التي كانت تشهد لعقود طويلة احتكارا من طرف الرجل فقط.

وقد تبين من خلال المقابلات الميدانية، أن أكثر التحديات التي واجهتها النساء الحرفيات بمدينة فاس، تتمثل أساسا في العقبات الاجتماعية والثقافية. من بين هذه العقبات كما أكدت الحرفية «الباتول.ت»[15]، تلك المعاكسات والتعليقات من قبل الحرفيين الذين يرون أن عمل النساء الحرفي، غير ملائم للمرأة ويعتبر تحديا للعادات والمعتقدات المتوارثة من جيل إلى جيل.

في ذات السياق، يقول «نورالدين.ب»: «المرأة كائن ضعيف وعاطفي لا يتحمل ظروف العمل الحرفي القاسية، كما أن المرأة باقتحامها لهذه الحرف، تغلق باب العمل والرزق أمام مجموعة من الرجال باعتبارهم أولى بهذه المهن لمسؤولياتهم الاقتصادية تجاه أسرهم ونسائهم وأولادهم»[16].

من المؤكد إذن أن هذه الشهادة وغيرها، تكرس تلك المعتقدات المنسوجة حول عمل المرأة في إطار المنظومة الأبوية وعقلية الهيمنة الذكورية، وهو ما يشكل بالنسبة للحرفيات المستجوبات، أكبر التحديات والعقبات التي تعيق مسارهن المهني داخل الحرفة.

إن هذه المعتقدات والعادات والتقاليد الداعمة للتمييز على أساس النوع، والتي تعلي من قيمة الرجل



وقدرته على العمل الحرفي عكس المرأة التي دائما ما يتم حصر أدوارها في تحمل أعباء البيت والرعاية، تساهم كلها في انتشار النموذج الذكوري داخل المجتمع ليمتد نحو تشكيل تصورات سلبية حول عمل المرأة داخل الحرف المصنفة ذكوريا، كما يساهم في انتشار الأفكار المسبقة المتحيزة ضد النساء حول عجزهن وعدم قدرتهن على ممارسة العمل الحرفي، بالإضافة إلى ضغط الايديولوجيات الشوفينية على النساء التي تجردهن من قيمهن، كقيمة الشرف التي شكلت أكثر التحديات والعقبات التي واجهتها بعض النساء الحرفيات.

في ذات المنحى، تقول «مليكة خ»: «أعاني من تعليقات الأهل والناس بسبب طبيعة عملي داخل حرفة النحاس إلى جانب الرجل. فكثيرا ما أسمع أنني بدون شرف ولست محترمة، بسبب اختياري العمل داخل هذه الحرفة التي يحتكرها الرجال. هذا المس في شرفي وقيمتي سبب لي ضغطا نفسيا داخل مكان العمل وحتى داخل البيت، وكثيرا ما قررت ترك هذا العمل إلا أن الدوافع الاقتصادية وقلة فرص الشغل حالت دون ذلك، وبدأت أحاول التأقلم مع كل هذه الشائعات والتعليقات ومواصلة العمل لضمان العيش الكريم»[17].

تبين هذه الشهادة، أن ثقافة الشرف ذات الصلة بجنسانية المرأة، لازالت تتحكم في تحديد الأدوار النمطية للمرأة داخل المجتمع وتربط خروج المرأة للعمل في مهن تعتبر رجالية بثقافة «العيب والعار». وهذا ما يفسر التحديات التي تواجهها المرأة داخل التنظيمات الحرفية حيث وجدت نفسها مجبرة على تحدي الأدوار الاجتماعية التقليدية التي رسمت لها مسبقا من قبل النظام الاجتماعي التقليدي.

من أكبر التحديات التي تواجهها النساء أيضا داخل هذه التنظيمات الحرفية، ذلك التقسيم غير العادل للأدوار المبني على ثقافة ذكورية، والذي أدى إلى إخضاع بعض الحرفيات لقبول أدوار ثانوية داخل التنظيم الحرفي.

فمن خلال الملاحظة المباشرة، تبين لنا أن بعض الحرفيات اقتصرت مشاركتهن في أدوار تتطلب مستوى أدنى من المهارة والتنوع قياسا على ما يمارسه الرجل الحرفي. حيث لاحظنا أن مجموعة من النساء يقمن ببعض الأدوار كتلك التي يقمن بها داخل المنزل، كتنظيف المنتجات الحرفية وتلميعها وترتيب مكان العمل وإعداد الشاي في بعض الأحيان، وهذا ما دفعنا



لاستجواب السيدة «أمينة.ك» حول طبيعة عملها داخل الحرفة، خصوصا وأننا وجدناها منهمكة في ترتيب المنتجات الحرفية وإعداد وجبة الغذاء لباقي الحرفيين، فأجابت قائلة: «حرفة النحاس حرفة ذكورية تتطلب مجهودا عضليا قويا لا يمكن لي أن أقوم به، أنا فقط أقوم يبعض الأعمال البسيطة كالتنظيف والتلميع وإعداد الوجبات لباقي الحرفيين ومساعدتهم عند الضرورة أو عندما يطلبون مساعدتي»[18].

هذه الشهادة، تؤكد على أن من أكثر التحديات والعقبات التي تحول دون تحقيق المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية، استسلام بعض النساء الحرفيات للأدوار التقليدية ومشاركتهن في ترسيخ قيم الهيمنة الذكورية وإعادة إنتاجها بطريقة غير واعية، من خلال قبولهن بتلك الأدوار الثانوية التي تجد تبريراتها داخل ثقافة تقليدية تحرم المرأة من التميز واعتلاء الأدوار الرئيسية.

وفي الأخير، أشارت النساء اللواتي أجريت معهن المقابلات الميدانية، إلى أن أكثر التحديات التي تواجههن، تكمن في صعوبة تحقيق التوازن بين عملهن داخل الحرفة وبين مسؤولياتهن المنزلية. وقد تبين من خلال تحليل مضمون المقابلات الميدانية، أن النساء بالرغم من عملهن في مهن مصنفة تقليديا بأنها للرجال، فبعضهن لم يرفض القيم والأدوار التقليدية المرتبطة بتربية الأبناء وتحمل أعباء البيت ورعاية الأسرة، حيث اعتبرت مجموعة من الحرفيات أن هذه الأدوار هي من مسؤوليات المرأة فقط.

هذا الاعتقاد شكل ضغطا قويا على النساء الحرفيات من خلال الإيمان بضرورة الالتزام بهذه التوقعات التقليدية والتقسيم غير العادل لأدوار كل من الرجل والمرأة، والذي يؤثر بشكل مباشر في التطور المهني للنساء ويكرس مبدأ التمييز وعدم المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية. فعدم المساواة هذه لا تقف فقط أمام الاختيارات المهنية للمرأة الحرفية، وإنما تؤثر على بقائها في هذه المهن الحرفية وعلى إنجازاتها وطموحاتها المستقبلية.

فما هو مستقبل المرأة العاملة في مهن حرفية توصف تقليديا بأنها ذكورية؟ وما هي سبل التحرر من القوالب النمطية التي شكلت أبرز التحديات والعقبات في وجه النساء الحرفيات أمام تحقيق تميزهن؟

3) مستقبل المرأة الحرفية وسبل تجاوز القوالب



النمطية:

من خلال تحليل المعطيات الميدانية، تبين لنا أن واقع المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية بمدينة فاس، لازال متعثرا ومحكوما بقوالب وتصورات نمطية تقليدية تحول دون تحرر المرأة وتميزها مهنيا واجتماعيا وحتى اقتصاديا داخل مختلف الحرف.

على هذا الأساس، ومن أجل الوصول إلى سبل التحرر من مختلف التصورات التقليدية، وضمان مستقبل عادل وديمقراطي للنساء الحرفيات والرجال على حد سواء، حاولنا انطلاقا من نتائج الدراسة الميدانية الوقوف عند بعض القضايا الأساسية التي يمكن أن تساهم مناقشتها وتفعيلها في دعم تمكين المرأة الحرفية وتحقيق المساواة بين الحرفيين والحرفيات، وفي رسم مستقبل خال من التمثلات والتصورات التقليدية حول طبيعة العمل الحرفي للمرأة.

من بين أهم هذه القضايا، نذكر:

4) تحدي الأدوار التقليدية واقتحام المهن الحرفية التي يهيمن عليها الرجال:

إن ارتفاع نسبة امتهان المرأة للمهن الحرفية التي يهيمن عليها الرجل، وإثبات وجودها وقدرتها على العمل بكفاءة، يعتبر من أهم الوسائل التي تساهم في تحقيق المساواة والقضاء على التمييز بين الجنسين.

من خلال المقابلات الميدانية، اتضح لنا أن هناك رغبة شديدة لدى بعض النساء الحرفيات في مواجهة الأدوار والمهام التقليدية والبسيطة التي توكل إليهن أثناء العمل الحرفي بحجة ضعف أجسادهن. وقد انقسمت عينة الدراسة بين من لا يرون أية مبررات تكرس الاختلاف والتمييز بين الجنسين من حيث تقسيم وتوزيع الأدوار الحرفية، وأبدون رغبتهن الشديدة وقدراتهن على ممارسة نفس المهام التي يمارسها الرجال؛ في حين أكدت باقي الحرفيات، على أن هناك مجموعة من الاختلافات بين الرجال والنساء، وأن الحرف التي يشتغلن وسطها هي حرف ذكورية بامتياز، وأنهن عمدن إلى اقتحامها من أجل كسب الرزق فقط وليس لمنافسة الرجل.

أما فيما يخص مضمون بعض المقابلات التي أجريناها مع عينة من الحرفيين، فقد تبين أن الرجل الحرفي لازال يتبع (بوعي أو بدون وعي) تلك الأنماط السلوكية التي نشأت اجتماعيا والتي تزيد من دونية



وتبعية المرأة، مما صعب من تحقيق المساواة المرجوة للنساء الحرفيات التي لا يمكنها أن تتحقق من دون أن يقتنع الرجل بأن هذه الأنماط غير عادلة له كما للمرأة أيضا، وأنه يعاني هو الآخر من الأدوار والمهام التي سطرها له المجتمع بناء على مختلف العوامل التاريخية والثقافية والاجتماعية والسياسية التي قيدت حريته وحرية المرأة أيضا في اختيار أدوارهم داخل المجتمع بشكل عام، وداخل تنظيمات الحرف التقليدية بشكل خاص.

على ضوء هذه التصورات والمواقف المتناقضة، تتبين ضرورة وعي كلا الجنسين بأهمية تجاوز بعض الأنماط الاجتماعية والثقافية التقليدية، وهنا تبرز أهمية تحسيس كل من الحرفيات والحرفيين بضرورة الانقلاب على الثقافة الذكورية القائمة على مبدأ التمييز واللامساواة، والمشاركة في بث ثقافة المساواة والتقسيم العادل للأدوار بين الرجل والمرأة في إطار العمل الحرفي.

5) وعي الحرفيات بذواتهن وبدورهن الفعال في تنمية قطاع الحرف التقليدية:

من خلال الملاحظة المباشرة ونتائج دراسة الحالة لبعض الحرفيات، تبين لنا أنه بالرغم من بعض المكتسبات التي حققتها المرأة الحرفية، فهي لازالت تعاني من غياب وعي متطور بذاتها ودورها الفعال إلى جانب الرجل، وانعدام هذا الوعي شكل في كثير من الحالات وسيلة من وسائل تدعيم التمييز القائم على أساس النوع والعمل، وعلى تناقله من جيل إلى جيل بطرق مغلوطة ومفاهيم خاطئة لا تخدم قضية المساواة بين الجنسين كقضية نبيلة ومشروعة داخل المجتمع.

وبما أن قطاع الحرف التقليدية يعاني من نسبة الأمية بشكل كبير، سواء بالنسبة للحرفيات أو الحرفيين، فإن ذلك ساهم في تكريس الوعي الخاطئ حول الذات وحول الآخر. بالتالي، لابد من القيام ببعض المبادرات المستعجلة، أهمها تكثيف دروس محو الأمية والدورات التكوينية والتحسيسية حول قضية المساواة بين الجنسين، من أجل تنمية الوعي بأهمية مشاركة المرأة الفعالة والضرورية داخل فضاء الحرف، وضرورة المشاركة في القضاء على كل أشكال التمييز ضد الجنسين والتعاون على تكريس مبدأ المساواة داخل التنظيمات الحرفية، وبالتالي تجاوز الموروث الشعبي والتصورات النمطية السلبية التي تدعم تبعية المرأة للرجل وتحاصر طموحاتها.

وفي ختام هذه الدراسة الميدانية، لا يسعنا سوى أن نؤكد على أن قضية المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية بمدينة فاس تحتاج، لكي تحقق مكاسبها المنصفة والمشروعة، إلى تغيير جذري في العقليات والسلوكيات والتصورات والمواقف السلبية والتقليدية لدى كل من الرجال والنساء على حد سواء، وإلى تفكيك عميق لمختلف التمايزات الاجتماعية السائدة على مستوى العلاقات الاجتماعية داخل هذه التنظيمات.

خلاصة عامة

كشفت هذه الدراسة عن أهمية قضية المساواة بين الجنسين داخل التنظيمات الحرفية التقليدية، ودراستها كنقطة تحليلية سوسيوأنثروبولوجية، كما حاولت رصد مختلف العقبات التي تقف حجر عثرة أمام تمكين النساء الحرفيات وتحول دون إبراز قدراتهن -المعطلة- ودورهن في تنمية قطاع الصناعة التقليدية بالمغرب وتحقيق استقلاليتهن.

وقد خلصت الدراسة إلى أن ولوج النساء لمهن حرفية يهيمن عليها الرجال كان ولايزال وراءه دائما ثلاث عوامل أساسية: العامل الأول هو العامل الاقتصادي، وهو الأكثر فعالية، تمثل أساسا في الفقر وقلة فرص الشغل وغلاء المعيشة، مما دفع بالنساء إلى اقتحام فضاء هذه الحرف؛ والعامل الثاني ثقافي، تمثل في رغبة بعض النساء في تجاوز التصورات النمطية والتقليدية حول أدوار المرأة وعملها، وأيضا إبراز قدراتها -المعطلة- على العمل بجدية وكفاءة؛ والعامل الثالث والأخير مرتبط بالتحولات السوسيو-اقتصادية وديناميكيات العولمة، وهو ما أدى إلى دخول تقنيات جديدة وأدوات تكنولوجية في التصنيع والإنتاج، ساهمت في ارتفاع المشاركة النسائية التي كانت منعدمة في بعض الحرف التي كانت تتطلب مراحل إنتاجها في السابق مجهودا جسديا كبيرا.

كما أشارت الدراسة إلى تعليقات الأهل والحرفيين وتصوراتهم حول عمل المرأة الحرفي، والتي شكلت أبرز التحديات بالإضافة إلى باقي الصعوبات الاجتماعية والثقافية التي واجهت النساء اللاتي أجرينا معهن المقابلات الميدانية داخل العمل، والتي تمثلت أساسا في المعتقدات والتقاليد الداعمة للتمييز بين الجنسين، وأيضا صعوبة تحقيق التوازن بين العمل الحرفي والعمل داخل البيت. هذا الأخير شكل أكبر التحديات والعوائق أمام النساء في تحقيق تميزهن المهني وإبراز مشاركتهن الفعالة داخل التنظيمات الحرفية التقليدية.

وقد ختمت الدراسة بطرح أهم القضايا التي يجب تعميق البحث من خلالها، بغرض تجاوز التصورات النمطية التي تعيق مسيرة تحرر المرأة وتحقيق المساواة في توزيع الأدوار، وتحول دون تحقيق مبدأ التقسيم العادل للعمل الحرفي بين الرجال والنساء. تمثلت هذه القضايا بشكل أساسي، في ضرورة تحدي الأدوار التقليدية وزيادة عدد النساء في امتهان المهن الحرفية التي يهيمن عليها الرجال من جهة، والتأكيد على ضرورة وعي الحرفيات بذواتهن وبدورهن الفعال في تنمية قطاع الحرف التقليدية من جهة أخرى.

وفي الختام، لابد من التأكيد على أن دراسة واقع المساواة بين الجنسين داخل المهن الحرفية التي يسيطر عليها الرجال، برؤية متعمقة وشمولية، تتطلب مزيدا من الدراسات والبحوث قصد النهوض بالمرأة من ذلك النمط التقليدي إلى مكانها الحقيقي الذي ينبني على العدل والإنصاف والمساواة.

الهوامش

1 - Anne Okley, « SEX , GENDER, AND SOCIETY », london, Temple smith, 1972.

2 - مسرد مفاهيم ومصطلحات النوع الاجتماعي، صندوق الأمم المتحدة الإنمائي للمرأة، المكتب الإقليمي للدول العربية، الطبعة الأولى، 2001، ص4.

3 - من بين هذه الدراسات نجد دراسة آن أواكلي Ann Oakly على شعب "الأرابيش" Arapesh الذين يعتبرون مثلا أن الحمل والولادة وتربية الأطفال من اختصاص كل من الرجل والمرأة؛ بالإضافة إلى دراسة مارغريت ميد Mead Margaret على قبيلة "شامبيلي" Chambili في غينيا الجديدة حيث وجدت النساء تعملن في الزراعة والتجارة وصيد الأسماك بينما الرجال يهتمون بالتصوير والنحت والتزين.

4 - العربي وافي، "مقاربة النوع الاجتماعي"، سلسلة المعرفة للجميع، منشورات رمسيس، العدد 35، دجنبر 2008، ص 19.

5 - إبراهيم مصطفى(وآخرون)، "المعجم الوسيط"، الجزء1، المكتبة الإسلامية- إستانبول،(بدون سنة نشر)، ص628.

6 - سمير كرم، " الموسوعة الفلسفية"، دار الطليعة - بيروت، الطبعة 6، 1987، ص314 .

7 - لفهم مقولة العمل عند ابن خلدون، راجع كتاب: ابن خلدون، "المقدمة"، الجزء 2 ، تحقيق عبد السلام الشدادي، بيت الفنون والعلوم والآداب - الدار البيضاء، الطبعة 1، 2005، ص 283-282.



«حفظ التراث الثقافي غير المادي»
ومآلات نصوص الحكايات الشعبية

أ. سيد أحمد رضا. كاتب من البحرين

قبل الشروع في طرح ما تم تداولهُ في الندوة المعنونة بـ«حفظ التراث الثقافي غير المادي»، نودُ الإشارة إلى أن «جامعة البحرين»، وبالتعاون مع «الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر»، وبدعم وتنسيق لوجتسي من «المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)»، أعلنوا في حفلٍ مهيب شهدتهُ الجامعة، عن إطلاق المجمع الحكائي «الحكايات الشعبية البحرينية ألف حكاية وحكاية»، الذي يعدُ منجزاً ثقافياً تحقق بجهود مائة طالب وطالبة، حيثُ تم جمع وتدوين العديد من الحكايات الشعبية البحرينية ضمن مشروع المسح الميداني لمدن وقرى المملكة، بإشراف ومتابعة وإرشاد الدكتورة ضياء عبد الله الكعبي، أستاذة السرديات بقسم اللغة العربية، في كلية الآداب بجامعة البحرين.

ومن المؤكد بأن هذا المنجز سيعيد طرح العديد من الرؤى والأفكار والحقائق البحثية المتعلقة بجمع وتدوين ونشر النص الحكائي الشعبي، وهو ما دعانا إلى نشر هذه المجموعة الثمينة من الآراء. ففي ندوة عقدتها «مجلة الثقافة الشعبية»، بمملكة البحرين، وحضرها عددٌ من الباحثين والمختصين

بمختلف مجالات الثقافة الشعبية، والأنثروبولوجيا، تحت عنوان «حفظ التراث الثقافي غير المادي»، منتصف (مارس 2016)، تمت مناقشة مجموعة من العناوين التي تتصل بهذا الموضوع، وعلى رأسها مآلاتُ جمع الحكايات الشعبية، والطرق المناسبة لحفظ هذا الإرث، وإبرازهِ لمختلف القراء والباحثين.

وشارك في هذه الندوة، التي عقدت في مقر «مجلة الثقافة الشعبية»، الأستاذ علي عبد الله خليفة، رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)، والدكتور محمد النويري، رئيس الهيئة العلمية بـ «الثقافة الشعبية، للدراسات والبحوث والنشر»، إلى جنب الدكتور أحمد علي مرسي، أستاذ الأدب الشعبي والفولكلور بجامعة القاهرة، ومستشار التراث المعنوي بمعهد الشارقة للتراث، بالإضافة للدكتور عبد الله يتيم، الباحث الأكاديمي بمركز دراسات البحرين والمحاضر لعلم الأنثروبولوجيا والتاريخ بجامعة البحرين، والأستاذ عبد الرحمن مسامح، الباحث في التراث والثقافة الشعبية.

وفي مستهل الندوة، بين الأستاذ علي خليفة بأن جهوداً بذلت لجمع مختلف الحكايات الشعبية في مملكة البحرين، وقد أثمرت هذه الجهود، التي جاءت من خلال التعاون مع طلبة «جامعة البحرين»، الذين جمعوا الحكايات الشعبية من مختلف مناطق وقرى البحرين، أثمرت جمعاً ضخماً، مضيفاً أن هذه الحكايات تمتازُ بكونها جمعا من مختلف أطياف المجتمع البحريني، مع التركيز على منطقة (المحرق)، حيثُ، من هذه المنطقة كانت البداية عام (1983)، متابعاً «ارسل (مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية) الدكتورة بروين نوري عارف إلى البحرين، للبدء في الجمع بالتعاون مع إدارة التراث، ممثلة بالشيخة نيلة بنت علي آل خليفة، التي كلفت مجموعة من السيدات أن يقمن بالجمع، بيد أن بعضهن لم يواصلن هذه المهمة، فيما واصلت أخريات، إلى أن بادرت الدكتورة ضياء الكعبي بمشروعها، حيثُ كلفت مجموعة من طلبتها على مدى سنوات، بجمع الحكايات الشعبية البحرينية، لينتج عن هذا المشروع، كم من الحكايات التي شكلت، في مجموعها، خمس مجلدات ضخمة».

وقد أكد الدكتور النويري، أن الجهود المبذولة في جمع الحكايات الشعبية بمملكة البحرين، نتج عنها جمع كمٍ هائل من الحكايات التي أضحى جزء كبير منها بين يدي «مجلة الثقافة الشعبية»، مبيناً أن توافر هذه المادة، فتح الباب للعديد من الأسئلة والقضايا الفكريه، أهمها «كيف يتم تحرير ما جمع مشافهةً؟ وهل يصح الإبقاء عليه بلغته المحكية أم تعمدُ جهة مسؤولة إلى تحويله إلى اللغة العربية الفصحى، خاصة إذا ما علمنا بأن المادة موجهة لمختلف فئات وشرائح القراء، من المملكة وخارجها، إلى جانب خيارات الترجمة إلى لغات أخرى؟».

وتساءل الدكتور النويري «هل علينا أن نُنقح هذه الحكايات من الشوائب، خاصة تلك الصور التي تُسيء إلى الثقافة العربية وإلى الآخر؟ وما هي المعايير التي يتم اعتمادها لفعل ذلك؟ وإذا تقرر ترك الحكايات على ما هي عليه، فما هي الهوامش التي يتوجب علينا اضافتها للتوضيح، وما هي ردود الفعل التي من الممكن أن نواجهها جراء ذلك؟»، هذه الأسئلة، كانت فاتحة الندوة التي تجاوزت إشكاليات الجمع والحفظ والتدوين، على مالها من أهمية، لتطرح إشكالية الوصول إلى طمأنينة على التراث الثقافي، وكيف تكتب نصوصهُ وتصاغ وتنشر.

الحكايات الشعبية ومآل النص

يبين الدكتور النويري بأناّ إزاء نص مكون من شكل ومضمون، «والعلاقة بين الشكل والمضمون علاقة متماسكة، لا يمكن الفصل بينها، إذ أن الفصل بينهما كالفصل بين وجه الورقة النقدية وقفاها، بيد أنهُ من الناحية المنهجية، نحنُ نفصلُ بين الشكل والمضمون». وهذا ما يتوقف عندهُ الدكتور يتيم، الذي يرى ضرورة معرفة الهدف من وراء نشر الحكايات الشعبية، إذ يتساءل «ما الهدف من نشرها، اهو هدفٌ تربوي؟»، مضيفاً «إذا كان الهدف تربوياً فحدث ولا حرج، نظراً

لكون الموروث الحكائي، فيه من الكلمات النابية، والإشارات غير المقبولة الكثير، إلى جانب بعض الإشارات الجنسية غير المناسبة، التي يتعففُ بعض الرواة عن ذكرها، فيما يذكرها آخرون»، مبيناً أن تحديد الهدف سيحدد بدوره طبيعة المادة المتاحة لجمهور القراء.

وجواباً عن سؤال الهدف من وراء نشر الحكايات الشعبية، يوضحُ الدكتور النويري بأنها مقدمةً للثقافة في بعدها المطلق، «نحنُ أمام ثروة حقيقية أبدعتها الأجيال المتعاقبة، التي لا يقتصرُ تقديمها على المتلقي البحريني فحسب، ولهذا علينا أن نتساءل: بأية لغة تطبع هذه الحكايات، وهل علينا تهذيب نصوصها؟».

«نحنُ إزاء مادة ثرية، تُحملنا مسؤولية وطنية»، هذا ما يؤكده الأستاذ عبد الرحمن مسامح، مضيفاً «إن أية جهة وطنية تواجه مسؤوليات في كيفية الحفاظ على المادة المجموعة، وكيف تجعلها ممكنة للتداول، وإزاء ذلك تتمثل مسؤوليتنا في كيفية طباعة هذه المادة لتكون بين يدي القارئ، وليس الإشكال في ما يجوز نشره، وإنما حق الباحث في الإطلاع على هذه المادة كما هي، والبحث فيها». ويبين مسامح «إن التجارب الموجودة في كل العالم تتمثلُ في وجود هيئة وطنية مسؤولة عن حفظ التراث، خاصة وأن مادتهُ عرضة للتلاعب والتسييس، فالحكاية الشعبية هي حكايات مروية بمختلف اللهجات، وفيها بالطبع العديد من الألفاظ غير المقبولة، إلى جانب أبيات الشعر، والحكم، بيد أنها في نهاية المطاف تمثل جزءاً من صراع الهويات المتقاتلة عبر التاريخ، فالفلاحون يتنابزون مع الرعاة، والرعاة مع الصيادين، إلى جانب صراع المذاهب، والأديان، الذي تضمهُ هذه الحكايات، لهذا نحنُ في وضع لا نحسد عليه، نظراً لكوننا أمام معضلتين، أما النشر، أو التعتيم، حتى لو فرضنا نشر بعض الحكايات المنقحة، فما تزال المسؤولية ملقاة على عاتقنا في حفظ التراث بما هو تراث».

لهذا يقترحُ مسامح أن يكون هناك شكلان من الحفظ، «الأول حفظ المادة المجموعة كما هي، وإتاحتها بإذن مسبق للباحثين؛ إذ من حق الباحثين الإطلاع على هذا الموروث ودراسته، وما ينشرهُ الباحث فيما بعد يتحملُ مسؤوليته، بالإضافة لنشر مادة منقحة، لإتاحتها للمتلقي العام، بشكل لا يسيء إلى أيٍ من المكونات المجتمعية».

وتعقيباً على ما تناولهُ الأساتذة والباحثون، قال الدكتور مرسي، بأنهُ «يتوجب علينا أن نلتفت إلى أن الهدف من جمع هذه الحكايات الشعبية، هو الهم بالثقافة الشعبية، وبدراسة عناصرها، فواحدةً من أهم الحكايات الشعبية المجموعة على مستوى الثقافة الإنسانية، هي تلك المشهورة باسم (حكايات الأخوين غريم) التي ترجمت لمختلف اللغات الحية، إلى جانب (ألف ليلة وليلة)، الذي حظي بأهمية عالمية، وهذان الكتابان تمت قراءتهم أكثر من أي شيء آخر على مستوى الثقافة الإنسانية». ويتابع «علينا، كذلك، الوقوف عند تجربة الكاتب والشاعر الدنماركي (هانس كريستيان أندرسن)، الذي وقف على مجموعة من الحكايات الشعبية ودرسها، وهي حكايات تعبر عن قيم إنسانية، يشترك فيها الناس جميعاً، مع فروقات الخصائص المحلية التي تصبغُ بها الحكايات حسب البلدان والمناطق، فحكاية (فتاة الرماد)، في (سندريلا) ستجدها في أوروبا، كما ستجدها في مصر باسم (ست الحسن والجمال) أو كما هي في الخليج العربي (فسيجرة)، ورغم اختلاف الأسماء إلا أن العناصر هي ذاتها. فهناك عناصر مشتركة في الثقافة الإنسانية».

ويبين الدكتور مرسي ذلك ليؤكد بأن الحكايات الشفهية تختلف عن المكتوبة «إن طاقة الأذن تختلف عن طاقة العين»، لهذا فإن مختلف الحكايات التي جمعها الأخوان (غريم)، و(أندرسن)، لم تكن هي ذاتها التي جمعها آخرون، فكل باحث جمع هذه الحكايات ودونها بطريقته، مع الأخذ باعتبار أن «الأذن من الممكن أن تتقبل أشياء ليست مقبولة لدى العين حين تقرأها، فعندما تستمع إلى نص يروى شفاهةً فهناك استمرارية، لا تستطيع فيها أن توقف الراوي لتقول لهُ انتظر ماذا تقول؟ لكن عندما تحول هذه الحكايات إلى نص مكتوب، فأنت تقرأها بنفسك،

وتستطيع أن تقف عند هذا اللفظ أو ذاك»، كما يبين مرسي، الذي يضيف «أن الأذن تستوعب التكرار، فيما يشكلُ ذلك مللاً على صعيد النص المدون، لهذا تختلف قوانين الكتابة عن المشافهة، ما يتوجب أن نبين بأن هناك مستويات عند تدوين هذه الحكايات الشعبية؛ هناك القارئ العام، والقارئ المختص. فإن كان النص موجهاً للقارئ الأول، فإنهُ لا يهمهُ صحة ودقة النقل، إن ما يعنيه مضمون الحكايات، وهذا ما أشار إليه عدد من الباحثين، فأحد أهداف وخصائص الحكايات الشعبية، الهدف التربوي، حيثُ القيم، والعادات، والتقاليد، والرؤية الإنسانية، ولهذا فالحكايات تقوم بمهمة تعليمية وتسلوية دون قسرٍ أو جبر، وهي تسد النقص في المناهج التعليمية التي يتم فرضها على التلاميذ جبراً، لأن المجتمع يريد من أولاده أن يتعلموا فهو يجبرهم على أن يتعلموا. ففي التعليم النظامي ليست هناك خيارات ديمقراطية، بعكس الحكاية الشعبية، التي ليس جبراً على الطفل سماعها، بل الطفل هو من سينجذبُ إليها تلقائياً»، وبناءً على كل ذلك يعتقد مرسي بأن تدوين ونشر الحكايات الشعبية لا يمكن أن يتم بالشكل المنطوق، إذ يرى بأن الهدف الرئيس من هذه الحكايات هو هدفٌ تربوي وأخلاقي، ويتوجب أثناء نشر الحكايات مراعاة هذا الهدف، مؤكداً «إن (حكايات الأخوين غريم) هذبت في وقتها، نظراً لكون الهدف لغوياً، ولم يكن هدفاً فولكلورياً، إذ بوصفهم علماء لغة، أرادوا إعداد قاموس للغة الألمانية، وقد جمعوا الحكايات لإحصاء الكلمات على اختلافها في اللهجات الألمانية المختلفة».

وهذا ما وافق عليه الأستاذ علي، الذي بين بأن «مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية» قام بتحويل عدد من الحكايات الشعبية من اللهجة المحكية إلى اللغة العربية الفصحى، ثم ترجم هذه الحكايات إلى اللغة الإنجليزية، مبيناً «إن الحكايات الشعبية تشتغلُ في إطار تربوي، فحتى الصور البشعة والإجرامية في الحكايات، تعالجُ بشكلٍ غير مباشر بعض القضايا المجتمعية في زمن تلك الحكايات، وقد تكون بعض هذه القضايا غير متناسبة مع الأزمنة الأخرى».

هنا يتوقف الدكتور النويري ليؤكد «أن اللغة التي تروى بها الحكايات الشعبية، هي ذاتها اللغة التي تصنفها (اليونسكو) ضمن التراث الثقافي غير المادي»، موضحاً بأن اللغة تمثل جزءاً من هذا التراث، ولهذا «عندما نجمع الحكايات الشعبية بلهجاتها المنطوقة، فإن ذلك يمثل تراثاً ينبغي الحفاظ عليه بكل ما فيه»، ويشير النويري إلى ما أشار إليه الدكتور مرسي عن (الأخوين غريم)، مبيناً «هناك اتجاه كامل في الدراسات اللغوية ينسب إلى هذين الأخوين يتعلق باللسانيات التاريخية والمقارنة، وأول من وصل إلى دراسة اللغة باعتبار اللغة علما، هذان الأخوان، خاصة منهما جاكوب قريم حيثُ بين من خلال دراسة نصوص مختلفة، من الألمانية القديمة، تطور الأصوات عبر القرون، وفق قواعد يمكن وصفها واستخلاصها بطريقة علمية . وتوصل إلى مابات يعرف في اللسانيات الدياكرونية بـ«قانون قريم» وبالرغم من النقد الذي وجه لهذا المنحى في الدراسة، فإنهُ لا وجود لمعطى نهائي، فالنظريات تتقارع وتتصارع، ويقوم بعضها على أنقاض بعض، بيد أنهُ من المهم الحفاظ على اللغة التي تروى بها الحكايات، فنحنُ امام معطيين: أولاً: ثروة لغوية وحكائية لابد من الحفاظ عليها من عبث العابثين، وهذا يحيلنا إلى سؤال ما إذا كان ينبغي علينا حفظ المجموع من الحكايات واتاحتهُ للباحثين المتخصصين بمختلف الوسائل، فالباحث يريد أن يقرأ الحكايات كما جاءت لغاية معينة: اجتماعية، أو لغوية، أو غاية تتعلق بالمتخيل الجماعي، أما على مستوى القارئ العادي، الذي تتوجهُ لهُ المطبوعات عادةً، فيتوجب الخروج بالحكايات من بيئتها الضيقة إلى العالم، والخروج بها لابد أن يكون عبر لغة مهذبةً لا ينبغي لها أن تنفي اللهجات، وهذا هو المعطى الثاني: طباعة الحكايات بلغة عربية مفهومة، مع انفتاح معقول على اللهجات بما لا يستغلقُ على الناس فهمه، إذ أن المطبوع ينبغي أن لا يكون هو ذاتهُ المجموع، بل ينبغي أن يكون بلغة مشتركة بين الناس، ما يمكنُ هذه النصوص من الوصول لمختلف القراء، من مختلف الثقافات». ويوضحُ النويري «إذا قرأ القارئ البحريني اليوم نصاً بلهجة بحرينية قديمة، قد تستغلقُ عليه بعض الكلمات، وكذلك الأمر في مختلف

البلدان، فاللهجات المتداولة في العقود الماضية، حكمتها تطورات حتى باتت ربما يستعصي على جيل اليوم فهم الكثير من كلماتها»، وبناءً على ذلك يؤيد النويري ما طرحهُ الأستاذ مسامح، بأن تحفظ الحكايات الشعبية بشكلين، أصلي، ومنقح.

وقد أيد الدكتور يتيم ذلك، مبيناً «هناك تجارب في التراث العربي، كما لدى الجاحظ، الذي حقق العديد من النصوص عبر إضافة الشروح إلى هوامشها، وهذا الأسلوب مناسب للحكايات الشعبية، فبذلك نحنُ لا نتدخل في النص، وإنما نضفي عليه شرحاً مفهوماً للقارئ، فيما تبقى المادة الأصل متاحة لوصول الباحثين».

أما الدكتور مرسي، فقد أثار جانباً مهماً، وهو افتقار اللغة العربية للمعاجم التاريخية التي تتناول اللهجات المحكية، مبيناً «إنه لمن المؤسف افتقار اللغة العربية لهكذا معاجم، توضح عدم انفصال الفصحى عن اللهجات المحكية كما يتصور البعض، فالكثير من الكلمات المستخدمة هي في أصلها فصيحة، والعكس صحيح كذلك»، وتابع «إن الحكايات الشعبية تختلف من راوٍ لآخر، فتلك الحكايات التي تحتوي على ألفاظ نابية عند راوٍ، قد تجدها عند آخر بألفاظ أكثر تهذباً، لهذا فالحكايات تختلف باختلاف راويها، وزمن روايتها، وهذا عائدٌ لكون اللغة كائن حي، ففي الوقت الذي تحتوي فيه الحكايات الشعبية على ما يهم عالم الأنثروبولوجيا الثقافية وعلم الاجتماع والتاريخ، فإنها كذلك تهمُ القارئ العادي، وهذا القارئ بحاجة للغة سهلة، بيد أنهُ ليس شرطاً أن تكون اللغة الفصحى، نظراً لكون الكثير من الكلمات، إذا ما حولت إلى كلمات فصحى، فقدت معناها الشعبي، الذي يحملُ طرفةً أو مقصداً ما»، وبذلك لا يوافقُ مرسي على أن تحول الحكايات إلى صيغة عربية فصيحة، بل تحول إلى شكل مفهوم، مع الاحتفظ ببعض الكلمات، كما اقترح الدكتور النويري، وكما أوضح الدكتور يتيم، الذي أكد على ضرورة أن تكون اللغة لغة وسيطة «تتيح للقارئ العام أن يقرأ الحكايات أينما كان، مع ضرورة الحفاظ على المفردات واللهجات المحلية، بما لا يفسد الحكايات خصوصيتها».

إمكانات وصول الباحثين

إن حفظ الحكايات الشعبية كما جمعت، ضرورة كما يتفق المتناقشون، وذلك ليتسنى للباحثين الوصول لها، ودراستها، إذ يرى الدكتور يتيم، إن الأمانة العلمية تقتضي أن تتاح للباحث كافة المعلومات المتعلقة بجمع الحكاية، من تاريخ جمعها، واسم الراوي، وعمرهُ، ومنطقتهُ، وغيرها من البيانات، التي أكد الأستاذ علي بأنها متوافرة، إذ أن «الحكايات الشعبية المجموعة طبق عليها شروط الجمع الميداني بشكلٍ دقيق، حيثُ سجل اسم الراوي، وعمرهُ وأين يقطن، ومكان ميلاده.. إلخ، لهذا سيكون أمام الباحث مجموعة من الحكايات المتشابهة التي جمعت من مناطق ولهجات مختلفة، وهو من يقرر أيهما يختار وأيهما الأصوب!».

فيما تحفظ الدكتور مرسي، على مسألة أي الحكايات أصوب، مبيناً «أن التحقيق في المأثور الشعبي، مختلف عن التحقيق في المأثور غير الشعبي، فالأخير يرتبطُ بالمخطوطات، والتوصل إلى نص يقال بأن هذا هو النص المعتمد، أما المأثور الشعبي على اختلاف نصوصه، هو نص أساسي وعظيم، لهذا فإنهُ ليس هناك نصُ أساسي لتفضيل هذه الرواية على تلك، فكل الحكايات الشعبية أساسية، أما اختلافها فهو ما يهم الباحث، فيما يعنى القارئ العادي بشكل الحكاية التي لها بداية ونهاية، ولها شكل وهدف، مع إداركه بأن كل الرواة، سيحافظون على الهيكل الجوهري للحكاية»، وهذا ما يجعل مرسي، يذهبُ إلى القول بأن الهدف من نشر هذه الحكايات ليس التعليم وحسب، وإنما «هدفها الإمتاع، واستثارة الخيال، وغيرها مما يهم القارئ».

مضمون الحكايات الشعبية

في سياق مناقشة مضمون الحكايات الشعبية، أكد الدكتور النويري أن كل التراث الثقافي غير المادي معني بالمنظومة القيمية التي تؤمن بها الجماعة في مُثلها ومبادئها وتصوراتها لطبيعة العلاقات الإنسانية، حيثُ يمرر هذا المضمون من السابقين إلى اللاحقين



عبر منظومة اللغة، وأهم تجلياتها الحكايات الشعبية، التي تحتوي على قيم خالدة لا يؤثر فيها تغير الزمن؛ كالصدق، والأمانة، والشهامة، والخير والجمال والعدل، والحب.. إلخ، بيد أن هناك أمور متغيرة بتغير الزمن كعلاقة الأفراد بعضهم ببعض، ونظرة شرائح المجتمع إلى المجتمع الآخر الذي يعتريها التطور، ويبين النويري «عندما نتأمل الحكاية الشعبية، نجد فيها الغث والسمين، فمثلاً هناك حمل ثقافي متعلقٌ بالنظرة الدونية إلى المرأة، والنظرة إلى الآخر بوصفهِ كافراً، إلى جانب النظرة الدونية إلى اليهودي، فالحكايات الشعبية بما فيها من جميل، فيها كذلك الشيء الكثير من الأمور غير المقبولة في واقعنا اليوم، كالألفاظ النابية، والسلوكيات المنحرفة، وغيرها»، لهذا يلحُ النويري على ضرورة دراسة المضمون، وتنقيحه، بيد أنهُ يتساءل «ماهي المعايير والمقاييس التي يجب أن نستند عليها في التنقيح والتشذيب، بحيث تتلاءم نصوص الحكايات الشعبية مع المثل العصرية، التي أضحينا نتشاركُ فيها مع غيرنا؟».

وتعقيباً على هذا التساؤل، يتحفظُ الدكتور مرسي، على مسألة التنقيح والتشذيب، مبيناً «هناك فرق بين البحث العلمي والمسائل العامة الأخرى، فخلال تجربتي الأكاديمية، أوقفني عددٌ من الأساتذة الكبار أثناء مناقشتي لرسالة الماجستير لأني قمتُ بتنقيح الأغاني الشعبية وتحويلها إلى نصوص مهذبة، وما أزال أتذكر حديث المشرفة على هذه الرسالة، حين قالت: (على أي أساس قمت بالتصرف بالنص الشعبي؟)، فبينتُ لها بأن النص الشعبي لا يصلحُ لأن يقال بكل ما فيه، نظراً لما يحتويه من كلمات وألفاظ نابية، فعقبت: (إن النص الذي خجلت من ذكره، هو النص الشعبي، وما قمت بتعديلهُ ليس سوى نصٍ معدل أنت من نحته)، وأضافت: (ليس في العلم تابوهات، ولا يصحُ في الرسائل العلمية أن تتصرفُ كما تشاء، لأن هذا مخجل أو هذا نابي، قد تكون حراً في التصرف فيما ستنشرهُ للعامة، بيد أنك لست حراً فيما يتعلقُ بالدراسات العلمية المحكمة)».

من جانبه بين الدكتور يتيم، بأن «هناك فلسفة للنشر، تترتبُ عليها مسؤوليات أخلاقية وأكاديمية، بيد أن النشر الموجه للعامة يختلفُ عن النشر العلمي، لهذا ستجدُ نسخاً مختلفة لمؤلفات (شكسبير) أو (ديكنز)، كما ستجد نسخاً موجهة للكبار وأخرى للصغار من سلسلة (هاري بوتر) مثلاً، وهذا مفقود في عالمنا العربي للأسف، لهذا فإن معرفة المستهدف، مهم في تحديد فلسفة النشر». وهذا ما يتفق معهُ الأستاذ مسامح، الذي أعاد تأكيدهُ على ضرورة أن تكون النصوص الأصلية محفوظة، ومتاحة للباحثين، وذلك لتتبع تطور

واختلاف اللهجات والقصص من زمان لآخر. وقد عبر النويري عن مساندته لهذا الرأي. مبينا الفرق بين نصوص متاحة للجمهور العريض من الشباب والأطفال وأخرى متاحة للباحثين. الباحث عليه أن يتعامل مع النص كما جاءه. أما الحكاية التي يقرأها الأب أو الأم للطفل قبل نومه لا يحسن أن تحتوي ما يشوش تربيته كالنظرة الدونية للمرأة أو التحقير من الآخر بسبب لونه أو ديانته.

وقد عاد الدكتور مرسي ليبين أن «الحكايات الشعبية، تختلفُ باختلاف المستمع، وهذا أمر مرتبطٌ في جوهره بفلسفة النشر، إذ تجدُ الراوي، يستبدلُ بعض الألفاظ، بل وحتى مسار الأحداث، حين يروي الحكاية إلى أطفال، عن ما سيقولهُ لو أنهُ رواها للكبار، فالحكاية ليست قالبا جامدا، بل شكل متحرك حسب الفئة المستهدفة، فالراوي يدركُ بحساسية طبيعة السياق الحكائي ومن يحكي لهم، بيد أن الناشر لهذه الحكايات، لا يمتلكُ سياقاً، كالسياق الذي يراهُ ويتلمسهُ الراوي أثناء حكاية الحكاية»، وهذا ما شدد عليه الدكتور النويري، إذ أكد بأن «مقام الحكي غير مقام الكتابة، نظراً لكون الراوي في مقام الحكي يرى من يروي لهُ الحكاية، ويزنُ كلامهُ على أساس ذلك بالتعديل والتهذيب».

ويتفقُ الأستاذ مسامح مع كل ذلك، مبيناً «نحنُ إذاً أمام إشكاليات واستراتيجيات النشر والكتابة، والمطلوب منا كجامعي حكايات شعبية هو أن نلتزم المعايير العلمية والأخلاقية والاشتراطية، لجمع وحفظ هذا الموروث الشعبي، وهذا بطبيعة الحال، خاضعٌ لعنصر الزمن، فهذه المعايير والاخلاقيات تختلف من قرن لآخر، بل من عقد لآخر، بيد أن كل ذلك مقتصرُ على النشر العام، فيما الحفظ والتوثيق، يتوجب أن يبقى بشكلهِ الأصل، حيثُ يطمئن الباحث بأن هناك وثائق تحفظُ هذا الموروث بكل أشكاله، ويمكنُ الرجوع إليها في أي وقت».

وأكد على ذلك الدكتور مرسي، الذي بين بأن أحداً لا يمكنهُ تغيير (الموتيفات) الشعبية، لا على صعيد الشكل، ولا على صعيد مسار الحكاية، مضيفاً «إن ما يمكن لجامع هذه الحكايات أن يغيرهُ هو بعض الجوانب الهامشية، دون المساس بالعناصر الأساسية المشتركة للحكايات، وهذا ما تتعرضُ لهُ الحكاية في سياق تداولها بين الناس، والمجتمعات، والأزمنة، وتأكيداً على ذلك، يروي مرسي ما حدث لهُ أثناء تدريسه في الجامعة، إذ طلب من تلامذته أن يكتبوا الحكاية الشعبية كما يرويها هو، فبدأ برواياتها، وتسلم منهم تدويناتها فيما بعد، ليكتشف بأن عدداً من الطلبة حولوا (الشاطر حسن) من درويش هائم على وجهه، إلى راعي، وبعد أن دقق في أسماء المدونين وجدها لطلبة من وسط أفريقيا، فسألهم عن سبب تحويلهم (الشاطر حسن) من درويش إلى راعي، حيثُ بينوا بأنهم أعادوا السياق إلى منبعهم الثقافي، بيد أنهم لم يفقدوا الحكاية جوهرها.

من جانبه شدد الدكتور النويري على جوهرية اللغة في تدوين الحكايات الشعبية، مبيناً «إن اللغة التي تستخدم لنشر الحكايات الشعبية، وإمكانية تهذيبها، قضية جوهرية تتعلقُ بثمرة النص، ومآله، فالسؤال: هل سيكون لهذا النص صداهُ في أوساط الشباب المحلي؟ وهل سيكون لهذا النص صيرورة؟ وهل سيكتسح هذا النص مجالات مختلفة أم سيبقى نصاً باهتاً وكئيباً؟» لهذا يرى النويري «وجوب البحث عن من هو مؤهل للتعامل مع هذا النص، ليقوم بالاشتغال عليه».

وتعقيباً على ما طرحهُ النويري، لفت الدكتور مرسي إلى أن استخدام كلمة «تهذيب» للنص لا يجوز، نظراً لكون أحداً ليس مخولاً بتهذيب النص الشعبي الذي سبق لهُ الشيوع منذُ أزمنة، إنما «يفضلُ اختيار النص الأكثر أخلاقية، والإبقاء على باقي النصوص، كيفما كانت، محفوظة للرجوع إليها كما اقترح سابقاً».

فيما أكد الدكتور النويري على جانب من جوانب الأدب وهو الإرتقاء بذائقة المتلقي، مبيناً «الحكايات الشعبية شكل من أشكال الأدب الشعبي، وعليه يتوجب أن تكون ضمن سياق الالتقاء بعقل المتلقي،

وتأخذهُ إلى آفق أكثر رحابة من الأفق الذي ينزل إلى مستوى العامة، ويتقوقع فيه، لهذا يجب أن يفهم النص الحكائي بوصفه نصاً إبداعياً ينبغي أن يرتقي بذائقة المتلقي ككل الأجناس الأدبية الأخرى، فإن لم يقم بذلك، ولم ينم المخيلة، ويعزز القيم في ذات قارئه، فلا خير في هذا النص»، وتابع النويري «أنا أصر على ضرورة أن يكون النص المنشور للعامة، نصاً مشذباً من كل حوامل النص التي لا تتماشى مع المثل في العصر الحالي، إذ يجب ألا يجرنا الوجه الآخر من الموروث الشعبي إليه بكل سيئاته، بل يجب أن نجر النص إلى فضاءاتنا المعاصرة. ومع ذلك أدعو مرة أخرى إلى أن تبقى نصوص الحكاية الشعبية على حالها إذا ما تعلق الأمر بالباحثين الرشد».

وهنا لفت الأستاذ مسامح، إلى أن القيام بذلك، لن يوقف النص الشعبي المتداول، «إننا بفعل ذلك لا نستطيع أن نوقف الناس عن استمراريتهم في إنتاج الحكايات بكل غثها وسمينها، وكما هي موجودة لدى الناس سابقاً، سيستمرُ الناس في إنتاجها الآن ومستقبلاً، لهذا ما نزال نشهدُ في وسائل التواصل والعديد من المنصات، محاولات لاجتثاث الآخر؛ الآخر الديني، والطائفي، والثقافي، والإثني.. إلخ، فالنص رهين الحالة الثقافية العامة، إذ عندما تتحققُ إشاعة القيم النبيلة، سيرتقي النص بارتقاء الناس أنفسهم».

إلى ذلك لفت الدكتور النويري، أن النصوص التي من المقرر أن تنشر لمختلف اللغات والثقافات العالمية، يتوجب أن يراعى فيها عدد من العناصر، أهمها كما قال «مراعاة طبيعة العلاقات بين الشعوب، بحيث يتم اختيار تلك النصوص التي تجعلُ الثقافات المختلفة منسجمة مع الثقافات الأخرى بأبعادها الإنسانية الشاملة».

بيد أن الدكتور مرسي، أصر على أن «القيم التي يحملها الموروث الشعبي، هي نفسها على صعيد مختلف ثقافات العالم، كقيم الحق، والعدل.. إلخ»، مبيناً «إن ما يختلف بين مختلف الحكايات الشعبية، هي الصورة الخاصة التي تستخدم في التعبير عن هذه القيم الإنسانية العليا»، وعليه يرى مرسي بأن مراعاة الاختلافات الثقافية، ليس بالأمر الجدير بالتحفظ عليه، نظراً لكون الباحث سيبحث عن المشتركات في مختلف الحكايات لدى مختلف المجتمعات، وسيستطيع التمييز بين القيم المشتركة، وتلك الخاصة التي تخصُ شعب عن آخر. لهذا يدعو مرسي إلى ضرورة «أن يكون الهدف من نشر الحكايات هو إيصالها إلى الأجيال الحالية والقادمة».

غير أن الدكتور النويري أكد على أن «دراسة الحكايات الشعبية مهمة، خاصة تلك الدراسات التي تبرز الأبعاد الجمالية، والمثل العليا التي تجسدها، بالإضافة لدراسة الرموز والعناصر التي تحتويها، والتي قد تبدو للقارئ بأنها عناصر بسيطة، بيد أنها ذات دلالات ورموز تربوية، إذا ما حللناها من وجهة نظر أنثروبولوجية، فالباحث الذي يمتلك أدوات الدراسة، قادر على استنباط هذه الدلالات، واستثمار مختلف نصوص الحكايات الشعبية»، مبيناً أن في تونس، قام أحد علماء الاجتماع المعروفين (بوحديبة) بتحليل عدد من الحكايات الشعبية التونسية، وقد استنتج بأن هذه الحكايات التي تبدو في الظاهر بسيطة، ومجرد حكايات تسلوية خالية من الدلالات، تحملُ حملاً ثقافياً وتربوياً وأخلاقياً في غاية العمق والأهمية، لهذا يؤكد النويري «إن أهمية دراسة هذه الحكايات ضرورة من ضرورات كشف المدلولات، وتبيان العمق الثقافي».

وقد أيدهُ الدكتور مرسي، الذي أضاف «إن ذلك يجرنا لضرورة أن تنشر الحكايات بمقدمة ترشد القارئ إلى مفاتيح النص، يقوم بكتابتها مختص، قادر على أن يرشد القارئ العربي بذات الدرجة التي سيرشد فيها القارئ البحريني لحكاياته الشعبية، لهذا يجب أن تقدمُ كافة النصوص بمفاتيح إرشادية»، مبيناً أن ذلك لا يعني أن تترجم كافة المفردات من المحكي إلى الفصيح، «فالقارئ يجب أن يجتهد في سياق استكشاف المعنى، وما وراءهُ من دلالات».



التراث الشعبي في مؤتمر وزراء الثقافة العرب

ودراسات في العادات والتقاليد العربية

أ. أحلام أبو زيد – كاتبة من مصر

نعرض في هذا العدد لمجموعة من الدراسات المتنوعة بأربع دول عربية هي البحرين والسودان والأردن ولبنان، يجمعها عامل مشترك هو بحث موضوعات العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية العربية، حيث نسافر إلى السودان لنبحر في نيلها بحثاً عن العديد من الممارسات الشعبية الخاصة بدورة الحياة من الميلاد وحتى سن البلوغ (الميلاد والطفولة المبكرة) ثم مرحلة الزواج فضلاً عن عادات الطعام، لنصعد في الخريطة العربية لمجتمع البحرين لنتعرف على العادات والتقاليد المرتبطة بالسنع في تراث البحرين والخليج العربي خاصة فيما يتعلق بسلوكيات «السلام والتحية» و«العلاقات الإجتماعية»، ثم نغوص في رحلة حافلة بالتفاصيل من خلال فصول متنوعة من العادات والتقاليد في لبنان ما بين القيم والآداب والفروسية والحرب والندب، والأزياء والحلي وأغطية الرأس. غير أننا سنبدأ بعرض لما تضمنه مؤتمر وزراء الثقافة العرب من موضوعات مرتبطة بالتراث الثقافي غير المادي أو التراث الشعبي في وطننا العربي الكبير.



مؤتمر وزراء الثقافة العرب

أصدرت وزارة الثقافة المصرية بالاشتراك مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بجامعة الدول العربية، كتابًا ضم أعمال الدورة الواحد والعشرين لمؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي لعام 2018، والذي ضم العديد من القضايا العربية، ومن بينها ما يرتبط بالتراث الثقافي غير المادي (التراث الشعبي) في الوطن العربي. ومن أهم القرارات التي اعتمدها المؤتمر في إطار الأوضاع الثقافية في الوطن العربي حث الجهات المعنية في الدول العربية على تنسيق زيارات تبادلية للشباب للتعريف بأهمية التراث الثقافي المتنوع في الوطن العربي. كما ناقش المؤتمر الموقف التنفيذي من قرارات الدورة العشرين وبحث الشأن الثقافي في المنطقة، والعقد العربي للحق الثقافي (2018-2027)، والترتيبات الخاصة بالعواصم الثقافية العربية، والإعداد للقمة العربية الثقافية بالتنسيق مع الجهات المعنية بالأمانة العامة لجامعة الدول العربية وبالبلدان العربية يكون موضوعها «الأمن الثقافي العربي». كم تطرق لبعض الفعاليات المهمة مثل: رموز الثقافة العربية - اليوم العربي للشعر- الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية. وفيما يخص موضوع التراث الثقافي، ناقش المؤتمر العديد من المحاور حول التراث المادي، منها صياغة ميثاق حماية التراث الثقافي في الدول العربية.

وفيما يخص ترشيح العناصر العربية المشتركة على قائمة اليونسكو، اعتمد المؤتمر موضوع اختيار ملف النّخلة والعادات والطّقوس المُرتبطة بها: «تراثا عربيا مُشتركا»، وتهنئة الدول العربية على موافقة اليونسكو على قبول هذا الملف المهم لعرضه على اللجنة الحكومية الدولية للتراث الثقافي غير المادّي لإدراجه على القائمة التمثيلية للتّراث الثقافي غير المادي للبشرية. وتثمين الدور الذي لعبته دولة الإمارات العربية المتّحدة في تنسيق ملف النّخلة وصياغة الملفّ المشترك بالتّنسيق مع المنظّمة، وكذا مُباركة فتح باب الانضمام للملفّ العربي المشترك، بعد قبول إدراجه على القائمة التمثيليّة، لبقيّة الدّول العربيّة وغيرها من دول العالم التي تشترك معها في هذا العنصر. وقد رحب المؤتمر باقتراح جمهورية العراق تسجيل «مهارة النّقش على الفخار والفضة» على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادّي للبشريّة كتُراث عربي مُشترك، ودعوة الدول لإعداد

قوائم الحصر الخاصة بمهارات النّقش على الفخار، والنّقش على الفضة، والتّخضيب بالحنّاء، وصناعة آلة العود.

كما اطّلع المُؤتمر على العرض الذى قدّمته المنظمة حول نتائج الاجتماعين التنسيقيين الثّانى والثّالث للبوابة الإلكترونية للتّراث الثقافى غير المادي فى البلدان العربية، المنعقدين فى كلّ من جمهورية السودان (24 - 25 أبريل 2017)، وجمهورية مصر العربية (16-18 كانون الأول / ديسمبر 2017). حيث أسفر اجتماع الخرطوم عن الاقتراحات التالية:

* اعتماد شعار البوابة الذي اقترحته الألكسو.
* اعتماد التعريفات المقدمة من طرف الدكتور مصطفى نامي، ضابط اتصال المملكة المغربية، والتّصنيفات الفرعية الرئيسية.
* اعتماد الاستمارة المبسّطة لحصر التراث الثقافي غير المادي المقترحة من طرف المهندسة عزة خميس، ضابط اتّصال مملكة البحرين.
* اعتماد «النخلة والعادات والتقاليد والمهارات المتعلقة بها» كعنصر تراثي أولي للشروع في تجميع المادّة حوله والتعهد بتوفيرها على البوابة في منتصف شهر أكتوبر القادم على أقصى تقدير.
* اعتماد خطّة عمل الأشهر السبعة القادمة.
* الاتفّاق على تكوين فريق فنّي متكون من المهندسات عزة خميس (مملكة البحرين)، وسارة الكوت (دولة الكويت)، ونوة بدة (الألكسو).
* الاتّفاق على تكوين فريق علمي استشاري وتكليف الدّكتور إسماعيل الفحيل بتقديم اقتراح لتركيبته إلى مديرة الثقافة بمنظمة الألكسو في أقرب وقت ممكن.
* دعوة المنظمة إلى إعداد كتيب موّجهات يحدّد ما هو مطلوب من الدّول في إطار تفعيل البوّابة.
* دعوة كل ضابط اتصال إلى تنزيل العناصر المدرجة على قوائم الحصر الوطنية، والمادّة المتوفرة لدى مركز تراث الخليج العربي، والمادة التي أدرجت على القائمة التمثيلية للتراث غير المادي للبشرية في البوّابة في أسرع الآجال.
* الطلب من المنظمة توجيه مراسلة للوزراء المعنيين حول الصعُوبات التي واجهت أعمال البوابة.

أما اجتماع الأقصر حول البوابة الألكترونية للتراث الثقافي في الدول العربية فقد أثمر عن الاقتراحات التالية:

* تشكيل لجنة استشارية تراجع قائمة الخبراء العرب الواردة على الألكسو في نطاق البوابة.
* اعتماد التعريفات الفرعية التي سبق إرسالها من طرف الخبيرين د. اسماعيل الفحيل ود. مصطفى جاد.
* تغيير استمارة التراث الثقافي حسب ما تم الاتفاق عليه خلال الاجتماع.
* إضافة روابط نحو العناصر المسجلة على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي لليونسكو، تتيح الفرصة لمستعملي البوابة الاطلاع على الملفات المسجلة.

وتجدر الإشارة إلى أن فعاليات ومحاور المؤتمر حفلت بعشرات الموضوعات المهمة من قبل كثير من الدول مثل تونس والمغرب والكويت ولبنان وفلسطين ومصر والسودان وجزر القمر، فضلا عن تقارير المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم فيما يخص الوضع الراهن للثقافة في وطننا العربي الكبير.

عادات وتقاليد السودان

صدر عام 2012 عن معهد عبد الله الطيب للغة العربية بجامعة الخرطوم كتاب «العادات المتغيرة في السودان النهري النيلي» لمؤلفه عبد الله الطيب باللغة الإنجليزية، ترجمة محمد عثمان مكي العجيل ومراجعة سيد حامد حريز ومحمد المهدي بشرى. والكتاب يقع في 247 صفحة من القطع الصغير في نسخته العربية / الإنجليزية، ويحتوي مجموعة مهمة من الدراسات التي نشرها المؤلف بمجلة



Sudan Notes and Records أو السودان في رسائل ومدونات خلال الأعوام 1955، 1956، 1964، 1998. ونُشرت في النسخة الإنجليزية تحت عنوان Changing Customs of the Riverain Sudan. ورغم أن أحدث دراسة بالكتاب قد نُشرت عام 1998 كما أوضحنا، فإن المؤلف يستهل كتابه بالإشارة إلى ملامح التغير السريع الذي تحولت بفضله الحياة السودانية من مجتمع العصر الوسيط الذي تتعمق فيه التقاليد الراسخة إلى أمة أفريقية/ عربية حديثة متأثرة بالحضارة الغربية، حيث اختفت تمامًا العديد من أنماط الحياة وصيغها التي شهدها المؤلف في أيام الصبا، مضيفًا أن العديد من المهام الأخرى في سبيلها إلى الزوال. أما باقي العادات - والتي هي في الواقع قليلة جدًا - ما زالت تسود القرى النائية والبيئات التقليدية. ويؤكد على أن هذه ظاهرة جديرة باهتمام طلاب وعلماء علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والتاريخ، عليهم يقومون بتوثيق هذه العادات قبل أن تزول تمامًا وتضيع العديد من أنماط الحياة القديمة وتطويها أساليب الحياة الحديثة وسلوكياتها.

ويبدأ المؤلف كتابه بالحديث عن بعض العادات والتقاليد بداية من الميلاد وحتى سن البلوغ (الميلاد والطفولة المبكرة) مشيرًا لبعض المظاهر والممارسات الشعبية وبدأها بمرحلة الحمل وما يصاحبها من ممارسات المشاهرة - تابو إراقة الدم - تعويذة الفكي - عملية الوضع - القابلة - الطفل المولود - الكرامة وهي ذبح خروف أو إحضار اللحوم وتوزيعها بمعرفة الزوج بعد الجرتق شكرًا لله، ثم يعرض المؤلف للطقوس الخاصة بزيارة النفساء وحمايتها من عين الزائر وأثار الحسد، ثم يعرض لطعام النفساء، وتعويذة حماية الطفل الوليد والتي يطلق عليها «الحفيظة» أي الحافظة والحامية، ثم طقوس السماية لاختيار أسم المولود الجديد. أما النفساء فلا تبارح محبسها مدة أربعين يومًا، حيث يرصد المؤلف بعد ذلك عادات الرضاعة والفطام والممارسات المرتبطة بشعر الطفل سواء الذكر أو الأنثى وتقديمه لأحد الأولياء، ليصل بنا إلى وصول الطفل لتغيير أسنان اللبن، وتزيين الطفل وعملية الشلوخ المرتبطة بتزيين الخدود للبنات خاصة. ويعرض المؤلف في كتابه لموضوع اللعب عند الأطفال، فيشرح ألعاب الأولاد النهارية التي تأخذ في الغالب طابع التسلية وبعضها يعتمد على الحركة والنشاط مثل ألعاب: السيجة - الفيل - الشطارة. أما الألعاب الليلية

فيشير الطيب إلى أن ضوء القمر يوفر فرصًا واسعة للعب أثناء الليل، ويقسم الألعاب الليلية إلى مجموعتين: ألعاب الأولاد الكبار المراهقين والشباب، ثم ألعاب الأطفال الصغار. وتعد لعبة «حرينا» ولعبة «شليل» أكثر الألعاب انتشارًا وسط الكبار، أما ألعاب الصغار المنتشرة فهي: الميز- الغراب – هو لاب لاب – الثعلب. فضلاً عن ألعاب البنات التي يصاحبها الغناء. وبجانب الألعاب والأغاني تقوم الأمهات والجدات بتسلية الأطفال من خلال سرد حكايات وطرح ألغاز يتوجب على الأطفال حلها. ويستعرض الكتاب موضوعات أخرى في مرحلة الميلاد كتعليم الأطفال والطرق التقليدية خاصة في حفظ القرآن، والأدوات المستخدمة كاللوح وأدوات تأديب الطفل. كما يعرض لموضوع ختان الأطفال وانحسار عادة ختان الإناث.

أما عادات الطعام، فيشير الطيب إلى أن الذرة ما زالت هي الطعام الأساسي للسودان النيلي والفطائري خاصة الخبز المصنوع من الذرة، و«الملاح» وهو مرق اللحم ويؤكل مع الكسرة بالأيدي مباشرة، و«اللحم المجفف» وهو لحم يقطع لشرائح ويعلق على سلة مربوطة في السقف ليتم تجفيفه بعيدًا عن متناول القطط، ثم يعرض لأكلات أخرى كالضبيحة التي تذبح في عيد الأضحى، والطبيخ، والحلويات كاللقيمات والكعك والقراصة، ثم يشير المؤلف في عجالة لآداب تقديم الطعام.

ثم يبدأ المؤلف في عرض مفصل للعادات والتقاليد الخاصة بمرحلة الزواج، وأهمية هذا الجزء هو ارتباطه بما شاهده المؤلف حول عادات الزواج في مرحلة مبكرة من عمره (العشرينيات من القرن الماضي) وهو ما يعد وثيقة مهمة في رصد هذه الممارسات، فيبدأ في عرض الخطوات الأولى من الخطوبة وحتى الزواج، والسن المناسب للزواج الذي يتراوح ما بين الثامنة عشر والعشرين للرجال، وللبنات من سن الثالثة عشر، ثم يكشف عن بعض أغاني البنات التي تظهر خوف البنات من تزويجها برجل كبير السن:

الشايب ما بدوره

الملاه فوق صنقوره

باخد الصبي ساكت حنجوره

أما الخطوة الأولى في الخطوبة فهي أن يأخذ الخاطب أقربائه إلى منزل الخطيبة فيما يعرف بـ«قولة الخير» أو «فتح الخشم»، ثم يقدم الخاطب مبلغًا للمساهمة في تجهيزات الزواج يعرف بـ «سد المال». ثم تبدأ إجراءات عقد الزواج حيث يقرأ المأذون الفاتحة ويسأل كل من وكيلي العروسين الموافقة والصداق وموافقة العروس..إلخ. ثم توزع القهوة والتمر ويتم إخطار النساء بعد إجراءات العقد وينطلقن بالزغاريد وهو ما يعد إشهارًا للزواج. يتبع ذلك الممارسات المرتبطة بدخلة العروسين، ونقوط العريس التي يطلق عليها «المغرم» وهي مبالغ مالية يدفعها أصدقاء العريس تساوي ما دفعها لهم في زواجهم أو زواج أقربائهم.، وتعد تجهيزات أهل العروس قبل الدخلة كثيرة جدًا بعضها بتجهيزات العريس وأهله، والآخر خاص بتجهيز العروس نفسها. ويتطرق المؤلف هنا إلى موضوع «دق الريحة» أو العطور وأنواعها الأساسية هي: الكركار- الخُمرة- خُمرة الزيت- الدلكة- الدخان، والأدوات المستخدمة في حفظها، والممارسات المرتبطة باستخدام هذه العطور، ومظاهر الاحتفال لليلة الدخلة والسيرة التي يقودها العريس ممتطيًا جملاً أو حصانًا، ويقوم كل من الطرفين برش الماء واللبن على الطرف الآخر وهن يغنين:

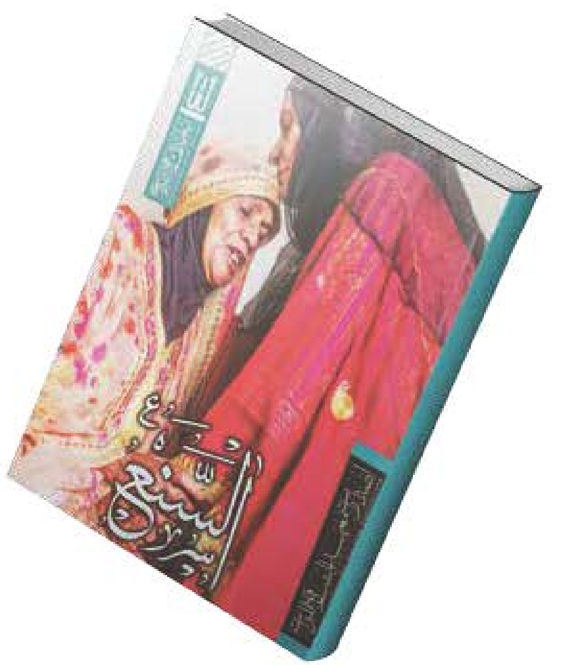
عريسنا أب شوره

العريس بنود سووا له الفقود

نحن النيل العم الوادي

ترانا جينا اسحفوا لينا غادي

ثم يستمر المؤلف في عرضه لعادات الزواج وصولاً لما يعرف بـ«قطع الرحط»، وهو لباس داخلي من الخيوط الجلدية المتفرقة تلبسه الفتيات يقوم العريس بقطع الدائرة التي تحيط بها هذه الخيوط ويقع الرحط ويقذف به العريس، حيث تتناثر خيوطه، وتعمل الفتيات على الاحتفاظ بهذه الخيوط،



لأنها تجلب لهن الحظ. وينتهي رصد احتفالية الزواج باستعراض المؤلف لجرتق الزواج الذي لا يختلف كثيرًا عن جرتق الختان، ويتم الجرتق ظهرًا بعد الدخلة وقطع الرحط بذهاب العريس لمنزل والدته، ثم منزل العروس بمصاحبة الأهل والأصدقاء ويصاحب ذلك الغناء والرقص. وهناك العديد من المشاهد في حفل الجرتق كالثناء على العريس وأصله العرقي، ووقوفه رافعًا سيفه المجلد بجلد التمساح، فضلاً عن تقاليد الجلد بالسوط لاختبار قدرة العريس على التحمل، ويشاركه الشبان من الأصدقاء وأحيانًا الرجال المتزوجون لتلقي ضربات السوط تعبيرًا عن مؤازرتهم للعريس. وتستمر احتفالية الجرتق سبعة أيام بين الغناء والرقص واللعب والجلد بالسياط. ويلفت المؤلف في نهاية الكتاب بإشارة سريعة إلى التغيرات التي طالت هذه الممارسات وأهمية رصدها.

السنع في تراث البحرين والخليج العربي

صدر كتاب «السنع: الأقوال المتداولة في المناسبات الإجتماعية» لمؤلفه ابراهيم سند، عن معهد الشارقة للتراث. والكتاب يحتوي أعمال ورشة تدريبية قدمها المؤلف في المعهد ومركز التراث العربي في الفترة من 22 – 27 يونيو 2016. وقام بالمراجعة العلمية والتقديم محمد حسن عبد الحافظ، أما صورة الغلاف والصور الداخلية فهي من إبداع المصور البحريني حرز البنكي.

وقد اهتم معهد الشارقة للتراث في العام نفسه بإصدار مجموعة من الكتب التي تناولت موضوع السنع، مثل: أمثال السنع لعبد العزيز المسلم، والسنع في الشعر الشعبي لعتيق القبيسي، وآداب صب القهوة في الإمارات لعبدالله خلفان الهامي. والسنع هو السلوك المهذب والتصرف الجميل في التواصل الإجتماعي. وتكشف هذه الكلمة الدقيقة والمعبرة في معناها عن أسرار التعامل الناجح مع الآخرين. فإذا أردت أن تكون مقبولاً ومحبوبًا في المحيط الاجتماعي الذي تنتمي إليه، وجب معرفة القواعد الأساسية المتمثلة في العبارات والممارسات السلوكية في هذا المجتمع. ويبدأ سند كتابه بشرح موسع للمصطلحات المرتبطة بالسنع ليشير الى أن كلمة «سنع» في العادات والتقاليد المتبعة في الخليج، تعني التوجيه والإرشاد والقيادة، وكانوا يقولون فلان سنع الأخلاق، أي تربى على الأخلاق السليمة والصالحة. ثم يشير الى كلمات أخرى مرادفة لمصطلح سنع مثل: ذرب- الرزانة-

فطـين – التكانـة. كمـا يعـرض لبعـض المصطلحـات الأوسـع إنتشـاراً الـتي تتقاطـع مـع مصطلـح «سـنع»، مثـل: الإتيكيـت – البروتوكـول – المراسـم.

وقـد اشـتملت محتويـات الكتـاب علـى موضوعـين رئيسـيين رصـد فيهمـا المؤلـف موضـوع السـنع، الأول حول «السـلام والتحيـة»، وقـد تفرع عـن هـذا الموضـوع العديـد مـن العناصـر الفرعيـة الـتي تشـكل السـياقات الـتي تـؤدى فيهـا السـلام والتحيـة، ويشـير المؤلـف إلى أن السـلام ورد التحيـة مـن أولى العبـارات الـتي يتوجـب تداولهـا وإشـاعتها بـين النـاس، لمـا لهـا مـن تأثـير نفسـي ومعنـوي في تقويـة أواصر العلاقـات الاجتماعيـة وتطويرهـا نحـو الأفضـل، فمرسـل التحيـة يهـدف إلى توصيـل رسـالة إيجابيـة للتفاعـل مـع الآخريـن، في حـين يسـتقبل المتلقـي هـذه الرسـالة ويتجـاوب معهـا بـروح إنسـانية متفائلـة.. ثـم يعـرض لمـا اعتـاد النـاس في البحريـن علـى ترديـده مـن عبـارات التحايـا الـتي اسـتوحوها مـن الشـريعة الإسـلامية ومـن العـادات والتقاليـد المتوارثـة أبًـا عـن جـد. فيبـدأ بعـرض لتنـوع أشـكال المصافحـة في العالـم، متوقفًـا عنـد المصافحـة باليديـن الـتي تعـد واحـدة مـن أهـم التصرفـات الاجتماعيـة، والـتي تسـتوجب بعـض السـلوكيات كالتقـاء راحـتي اليديـن مـع هزتـين خفيفتـين. وهنـاك محاذيـر يجـب تجنبهـا مثـل عـدم المصافحـة بأصابـع متدليـة أو الضغـط بعنـف علـى يـد الطـرف الآخـر، وعـدم وضـع اليـد اليسـرى في الجيـب أثنـاء المصافحـة، وعـدم وضـع العطـر في راحـة اليـد، لأنـه قـد يعـاني بعـض الأشـخاص مـن الحساسـية. ثـم يتطـرق سـند للحديـث عـن إشـارات العـين والتواصـل الـذي يعـد عنـوان الإخـلاص والثقـة في النفـس، وأولى النصـائح هـي الحفـاظ علـى التواصـل بالعيـون عنـد مصافحـة شـخص وتوجيـه التحيـة لـه. أمـا الإبتسـام فلـه تصنيفـات عديـدة كالابتسـامة الملتويـة والنظـر لأعلـى مـن الجانـب والابتسـامة العريضـة..إلـخ. وتعـد مهـارة الإسـتماع مـن أكـثر مهـارات الاتصـال اسـتخدامًا، ويفـرق المؤلـف بـين السـمع والاسـتماع وصفـات المسـتمع الجيـد، وعـادات الاسـتماع السـيئة..إلخ. وعلـى هـذا النحـو يواصـل المؤلـف رصـد عـادات السـنع المرتبطـة بالمحادثـة وأصولهـا ومفتـاح المحادثـة، يتبـع ذلـك رحلـة شـيقة حـول سـياقات التحيـة والتواصـل خـلال الاحتفـالات الشـعبية المعروفـة مثـل: الـولادة– التطهـير– الـزواج– الخطابـة– تحديـد موعـد الحفـل– الـدزة– الفرشـة– الخضابـة– العـروس– العريـس.

أمـا القسـم الثـاني مـن الكتـاب فقـد خصصـه ابراهيـم سـند لبحـث السـنع في إطـار العلاقـات الإجتماعيـة، بدأهـا بموضـوع «الزيـارات» مشـيرًا إلى أن هنـاك زيـارات يوميـة درج أهـالي البحريـن القيـام بهـا، وتكـون هـذه الزيـارات بـين الأقربـاء والجـيران في الحـي الواحـد، وهنـاك كلمـات كثيرة تـدل علـى الطيبـة والكـرم والترحيـب الجيـد بالضيـوف والـزوار. ومـن موضوعـات العلاقـات الإجتماعيـة أيضًـا «طلـب الحاجـة» فمـن الشـيم والأخـلاق الحميـدة الـتي عـرف بهـا العـرب قديمًـا، أنـه إذا تقـدم شـخص بطلـب المسـاعدة، سـواء كانـت ماديـة أو معنويـة، فـإن طلبـه يـلاقي صـدى طيبًـا لـدى الآخريـن، ويهبـون لمسـاعدته مهمـا كانـت الظـروف، ومـن المعيـب أن يُـرد طلـب المسـتعين، حـتى ولـو تجشـم الأمـر في بـذل الكثير مـن العنـاء لأجـل تحقيـق ذلـك الطلـب. وفي البحريـن يتـداول النـاس في مـا بينهـم الكثـير مـن الأقـوال الـتي تـدل علـى المـروءة والشـهامة والـذوق الرفيـع في التعامـل الاجتماعـي والإنسـاني. وعلـى سـبيل المثـال، إذا تقـدم شـخص بطلـب حاجـة مـا يُـرد عليـه: علـى هالـرأس. ويـأتي الـرد: يسـلم راسـك..إلخ. وهنـاك كلمـات تقـال للترحيـب بالضيـوف مـن الرجـال: سـم– إقلـط– تفضـل– حيـاك. وكلمـات للزائـرات النسـوة، مثـل: نعمـة دايمـة، بسـلامتج وسـلامة بـو عيالـج– كـثر الله خيركم..إلـخ. ثـم يتتبـع المؤلـف العديـد مـن الأقـوال الـتي يتـم تبادلهـا أيـام الولائـم الـتي تقـام في المناسـبات السـعيدة كالـزواج والأعيـاد والعـودة مـن السـفر، ومنهـا مـا يقـال أثنـاء تنـاول الطعـام، أو مـن بـاب تشـجيع الضيـف علـى الأكل: لا الأكل ولا الريـل في حيـه، أو الـتي تقـال بعـد الانتهـاء مـن الطعـام مـن بـاب للدعابـة: تغديـت قـال إيـه، تمصمصـت قـال لا، قـال عيـل مـا تغديـت. ثـم انتقـل سـند للحـدث عـن السـفر والقـدوم مـن الأسـفار ليسـتعرض لنـا الأقـوال المرتبطـة



بتوديـع الغواصـين في رحلتهـم إلى البحـر، واسـتقبالهم مـن رحلـة سـفرهم: عـسـى توفقتـو في مطراشـكم. والسـفر للعمـرة وغيرهـا. ثـم ينتقـل لعبـارات التهنئـة في شـهر رمضـان وعـيد الفطـر والتهنئـة بالبيـت الجديد وارتـداء الحلـى، وارتـداء الملابـس الجديـدة، والحـوادث والمصائـب كالأمـراض والحرائـق والغـرق والوفـاة: البقـه براسـك- الله اخلـف عليـك، ويـأتي الـرد: وأجـرك- وراسـك- اخلـف الله.

وقـد حـرص المؤلـف علـى تزويـد الكتـاب بمجموعـة مـن التدريـبات العمليـة الـتي تتيـح للمتـدرب ممارسـة هـذه السـلوكيات والتعـرف علـى هـذه الأقـوال بتدوينهـا وطـرح الأسـئلة حولهـا. كمـا زود الكتـاب بمجموعـة ملاحـق حـول الورشـة الـتي قـام بهـا والبرنامـج التدريـبي والتوزيـع الزمـني، فضـلاً عـن ملحـق خـاص تضمـن المـادة الميدانيـة الـتي جمعهـا المتدربـون (كل متـدرب باسـمه)، وقـد صنفـت المـادة إلى ثلاثـة سـياقات: المناسـبة- الكلمـة- الـرد. كمـا زود الكتـاب بمجموعـة مهمـة لبعـض الصـور الفوتوغرافيـة حـول مناسـبات السـنع مثـل: المجالـس الشـعبية للرجـال- صـب القهـوة في مجتمـع النسـاء- البخـور- قبلـة الـرأس- حفـل الـزواج.

علم الفلك الشعبي

في عـام 2017 صـدر كتـاب «علـم الفلـك الشـعبي وحسـاب المواسـم والفصـول» لمؤلفـه عـواد ملهـي العثمـان عـن دار يافـا العلميـة للنشـر والتوزيـع وبدعـم مـن وزارة الثقافـة الأردنيـة. ويقـع الكتـاب في 195 صفحـة مـن الحجـم المتوسـط.

ويشـير المؤلـف في مقدمـة كتابـه إلى أن العـرب قـد برعـوا في مجـال الفلـك أكـثر مـن غيرهـم، وربمـا سـاعدتهم بلادهـم بسـمائها الصافيـة في أغلـب أوقـات السـنة علـى اكتسـاب تلـك العلـوم، وفي أحيـان أخـرى قـد تفـرض عليهـم تلـك الطبيعـة تعلـم هـذه العلـوم بسـبب حـرارة شمسـها وتشـابه صحاريهـا وقفارهـا، فيكـون التنقـل ليـلاً أسـهل وأفضـل منـه في النهـار، هربًـا مـن حـرارة الشـمس أثنـاء النهـار مـن جهـة، واهتـداء بحركـة النجـوم مـن جهـة أخـرى، ومـن طريـف مـا روي أنـه قيـل لإعـرابي: أتعـرف النجـوم؟ قـال: وهـل يجهـل أحـد سـقف بيتـه؟ ومـا زالـت أغلـب النجـوم تسـمى بأسـماء عربيـة حـتى اليـوم. وقـد بقـي أهـل الباديـة والأريـاف حـتى زمـن قريـب يرعـون مصالحهـم ويحركـون ماشـيتهم ويديـرون شـؤون زراعتهـم، ويعرفـون دخـول الفصـول وإدبارهـا وفقًـا لمـا توارثـوه مـن علـوم ومعـارف، ويتنقلـون في

الصحاري مهتدين بالنجوم وأماكنها في السماء، بل إنه لا يزال حتى الآن من يتعرف على أوقات السنة - كدخول الوسم والمربعانية وحلول الصيف واقتراب موسم الصيد وهجرة الطيور- بوساطة مطالع النجوم. وعلى الرغم من أهمية هذا العلم في حياة أهل البادية والأرياف في الزمن المتأخر إلا أنه معظمه لم يوثق، فلا يوجد مصنفات شاملة تحوي كل علومه، بل إن كل ما كتب في هذا المجال يتحدث في معظمه عن النجوم والكواكب بشكل علمي بحت دون ذكر موسع لعلاقة الإنسان بها واستفادته من دلالاتها في حياته، أما الذي كتب عن علاقة الإنسان بالنجوم واستدلاله بها فلا يتعدى حدود المقالات التي تنشر في الصحف والمواقع الإلكترونية، والكثير منها تنقصه الدقة في المعلومات والاستشهاد بالأدلة. ويشير العثمان إلى أنه قدم في كتابه مصنفًا شاملاً لكل أبواب هذا العلم الهام، مستندًا إلى ما دونه علماء العرب المتقدمون كالدينوري والزجاجي وغيرهم في حصر النجوم ذات العلاقة مستعينا بخبرات ومعارف كبار السن الذين أمضوا أغلب سنين حياتهم في الصحراء، وعاشوا فيها تجارب حقيقية، وطبقوا قواعد هذا العلم بشكل علمي مباشر، إضافة إلى معارف العديد من هواة هذا الموروث والمهتمين به.

ويبدأ الكتاب بمدخل إلى علم الفلك الشعبي يستعرض فيه علاقة الإنسان بالكون، وأهمية النجوم في حياة الإنسان، وعلم النجوم والشريعة الإسلامية التي قسمت العلم إلى: علم التأثير وعلم التسيير، ثم الاختلاف في الحساب الفلكي الشعبي وأسبابه موضحًا الاختلاف في الحساب بسبب عدم رؤية النجوم واختلاف مواعيد طلوعها، وكذا اختلاف الروايات وتشابه التسميات وتعددها، والمعايير المعتمدة في معرفة أوقات طلوع النجوم والمنازل. ثم ينتقل لبحث مسارات الشمس والنجوم والكواكب، لنتعرف على مشارق الشمس ومغاربها، حركة النجوم ومساراتها، لنعلم أن النجوم تستغرق في رحلتها لتعود إلى المكان نفسه سنة كاملة، وهناك حركة النجوم أبدية الظهور، وحركة النجوم الشامية، وحركة النجوم اليمانية.

أما أهم النجوم التي عرفها العرب فيصنفها المؤلف إلى: النجوم دائمة الظهور، النجوم غير دائمة الظهور ومنها منازل القمر وهي متعددة الأسماء والحركات، وهناك نجوم أخرى لا تظهر دائمًا من منازل القمر. وقد خصص العثمان فصلاً مستقلاً لبحث الحساب ومعرفة مواقيت المواسم والفصول، ومنها الحساب بمطالع النجوم ومنازل القمر، حيث يستعرض فصول السنة: الصيف - الخريف - الشتاء - الربيع،

وفي حديثه عن الحساب بقران الثريا يشير إلى أن الثريا من أشهر النجوم التي عرفها العرب، وخصوصًا أهل البادية، وهي كذلك من أحب النجوم إليهم، فهم يتفاءلون برؤيتها، وينسبون لها كل محمود، ويطلقون اسمها على بناتهم، ومطرها من أفضل المطر، وأنفعه للأرض والنبات، لأنه أول الموسم. ويعرف القران بأن اقتراب القمر بالثريا، ويحدث هذا القران عندما يحل القمر في أقرب مسافة من الثريا، أي عندما يحل القمر بمنزلة الثريا. ثم نتعرف على أهمية القران في الحساب الفلكي عند أهل البادية: قرن الصيف - قرن الخريف (الصفاري) - قرن الشتاء - قرن الربيع - ثم يستعرض بعض الأمور المهمة التي يجب إدراكها بخصوص الحساب بقران الثرايا، والحساب بالتشكيلات النجمية الأخرى، والحساب بالنجوم السبع، والحساب بحسب مواقع النجوم في أوقات من الليل، وكذا الحساب بمطالع الشمس وطول الظل، والحساب بواسطة المزولة، ثم المقارنة بين الحساب بمطالع النجوم وقران الثريا، وأسماء الأشهر والفصول وأوقات الليل والنهار في البادية، ومعرفة أوقات العبادة، وأوقات طلوع القمر في الليل.

وينتقل بنا المؤلف لموضوع شديد الأهمية في بحث علم الفلك الشعبي، وهو السفر في الصحراء والاهتداء بالشمس والنجوم، مشيرًا لأهم نجوم الاستدلال، وتحديد الاتجاهات بواسطة مواقع النجوم ومطالعها ومساراتها، والاستدلال بمشارق الشمس ومغاربها، والاستدلال بالقمر، وتحديد الاتجاهات بواسطة العصا، وبعض الأمثلة على الاستدلال بالنجوم مثل: قصة الخلاوي وولده - وصف الطريق للخلاوي -



وصف الطريق إلى حوران - وصف الطريق من تركيا إلى دمشق والسويداء. وفي الفصل قبل الأخير من الكتاب يقدم لنا المؤلف طرق معرفة أماكن النجوم في السماء، ومنها طرق رؤية نجوم القطب الشمالي وتحديد أماكنها، وطرق رؤية منازل القمر والنجوم القريبة منها، وينتهي الكتاب بفصل حول النجوم ومعتقدات العرب، حيث يزخر التراث العربي بالكثير من المعتقدات والأساطير التي لها علاقة بالنجوم والكواكب، منها ما يأخذ شكل الاعتقاد ويكون له طقوس خاصة به، ومنها ما يكون على شكل قصة أو أسطورة تُحكى من باب التسلية أو تُروى لتفسير الظواهر الكونية وحالات الطقس. ويقدم المؤلف مجموعة من الروايات التي كانت متداولة حول الكواكب والنجوم مثل: العجوز أو قران العجايز الجدي وبنات نعش - سهيل والجوزاء - فزعة سهيل للجدي - قصة سعد الذابح - قصة الجمرات - الحوت والقمر - سقوط الشمس في البحر - المجرة - طاسة الخريعة - الصفرة - هالات الشمس والقمر - الشهب - الاعتقاد بتأثير النجوم. ويختم المؤلف كتابه بقوله أن الأبناء والأجداد كانوا على جانب مهم من العلم والمعرفة في الحساب الفلكي الذي مكنهم من إدارة شؤون حياتهم في أقسى الظروف وأصعبها، واستطاعوا أن يجعلوا من هذه السماء المزينة بنجومها أداة توقيت، وتقويم، وخريطة، وبوصلة. وقد ذُيل الكتاب بمجموعة من الملاحق التي تبين أسماء النجوم الشهيرة بلهجات مختلفة.

عادات وتقاليد لبنان

نعرض في هذا الإطار لكتاب هو الثالث للمؤلف حسن أمين البعيني في بحث ودراسة العادات والتقاليد اللبنانية، الأول بعنوان: عادات الزواج وتقاليده في لبنان (1998)، والثاني بعنوان: العادات والتقاليد في لبنان في الأفراح والأعياد والأحزان (2001). أما الكتاب الثالث - الذي سنعرض له - فجاء بعنوان: فصول من العادات والتقاليد في لبنان، ومذيل بعنوان فرعي يضم موضوعات الكتاب تقريبًا: قيم وآداب - العادات والتقاليد الحربية - فنون الفروسية وألعابها - الندب والنياح في التقاليد والأناشيد - الملابس والأزياء والحلي - لأغطية الرأس - العادات والتقاليد بين الأصالة والحداثة. والكتاب يقع في 303 صفحة في طبعته الأولى، نشر مطبعة غانم، عام 2009.

ويسجل المؤلف أنه اعتمد في بعض مواد الكتاب على ما شاهده من عادات وتقاليد في المجتمع القروي، وما أفاد به المعمرون، وما جمعه من معلومات في جولاته الميدانية. وكما أشرنا فإن المؤلف يعرض لسبعة موضوعات رئيسية في العادات والتقاليد اللبنانية، بدأها البعيني ببحث القيم والآداب بتناول العديد من القضايا التي بدأها بوصف القيم والآداب في مجتمع الأجداد ليرصد لنا نماذج منها، في مقدمتها «صنع المعروف» مشيرًا إلى أن الفضل في المعروف أولاً للبادئ أو بحسب التعبير الشعبي: مليح بمليح والفضل للبادئ، إلا أن صانع المعروف الحق لايبتغي أصلاً مبادلته بالمثل، ولا أجرًا ماديًا ولا شكرًا. والمعروف يُصنع مع الخصوم والأعداء في الأمور الطارئة والمستعجلة، وفي القضايا التي كانت تتخذ طابعًا عشائريًا. أما «العونة» فهي من الممارسات التي تتضمن صنع المعروف والتعاون بين الأهل والجيران والأصدقاء في القرية اللبنانية، إذ تكمن في المحبة والألفة والصداقة وحسن الجوار، ومن أبرز المجالات التي تظهر فيها العونة: العمل في الأرض، والمؤونة أي تأمين ما يحتاج إليه البيت القروي من موسم لآخر، والمناسبات الاجتماعية الخاصة، وبناء البيوت، والأمور الطارئة، والكوارث والخسائر، والأخطار الخارجية، والمصلحة العامة.. وجميعها ترتبط بمفهوم العونة في المجتمع. ويأتي على هذا النحو العديد من القيم والآداب بالقرية اللبنانية التي رصدها المؤلف ويفرد نماذج لها مثل: التسامح - الضيافة - آداب التحية والسلام - آداب المخاطبة والنداء - آداب الأكل والشرب - آداب الدخول والجلوس - آداب الكلام.

أما الفصل الثاني من فصول العادات والتقاليد في لبنان فقد خصصه المؤلف للعادات والتقاليد الحربية، مشيرًا إلى أن العادات والتقاليد الحربية في لبنان هي أنواع السلوك المتوارث، الذي مارسه سكان مناطقه عبر العصور، أثناء التهيئة للحرب والذهاب إليها والقتال فيها، وما استعملوه من أسلحة وأساليب. ويتناول المؤلف في هذا الإطار الطابع الحربي لتاريخ اللبنانيين، وتسميات الحرب حيث سمى اللبنانيون الحرب تسميات مضافة إلى المكان الذي حصلت فيه، أو السنة التي جرت فيها، وقليلاً ما سموها باسم القائد الذي حاربوه. أما اقتناء الأسلحة فيرى المؤلف أن اللبنانيين يعتبرون السلاح زينة الرجال، وقد استمروا على عادة اقتناء السلاح في بيوتهم وعلى حمله والظهور به رغم صدور القوانين التي تمنع ذلك كالبنادق بأنواعها، كما تعرض المؤلف لموضوعات أخرى في هذا الإطار مثل: انتظام المقاتلين - التجهيز والتعبئة - قرار الحرب - الإشارة والاستنفار - النجدة - السير في القتال - أناشيد الحرب - القتال - البيرق. ثم ينتقل في الفصل الثالث للحديث عن فنون الفروسية وألعابها، حيث حرص اللبنانيون على اقتناء الخيول الأصيلة المطهمة التي تنسب إلى أحد أصول الجياد العربية الشهير. وكانوا - كسواهم - يفضلون الإناث على الذكور، وقد اهتموا بتربية أجود أنواع الخيول وتدريبها لتصبح جاهزة للركوب والميدان والحرب. ثم يستعرض المؤلف فنون الفروسية، وركوب الخيل، ولعبة الكرة والصولجان التي سادت في العصر العباسي، والميادين التي خصصت لإقامة ألعاب الفروسية، ورمي الأهداف باستخدام القوس والنشاب والرمح، والسباق والطراد والمقصود، هنا سباق الخيل، أما الطراد فهو انطلاق فارس من أحد صفي الفرسان في الميدان وراء فارس انطلق من الصف الآخر، ومطاردته من أجل اللحاق به. ويستطر المؤلف في وصف فنون الفروسية وألعابها، ليشرح لنا فنون المبارزة بالرمح، واللعب بالرمح، والمبارزة بالسيف، والتباري بضرب السيف، ولعبة السيف والترس، ولعب الجريد.

وقد خصص البعيني الفصل الرابع من كتابه لبحث العادات والتقاليد اللبنانية المرتبطة بالندب والنياح في التقاليد والأناشيد، مشيرًا إلى أن نطاق الندب والنياح لم ينحصر فقط على أهل الميت وأقاربه ومحبيه في المناطق اللبنانية، بل إنه توسع في الماضي ليشمل جميع المشاركين في المأتم، أو معظمهم، في إطار عادات وتقاليد ومظاهر وأشكال وأساليب مسرحية، يشارك فيها من يجيدون إنشاد الأناشيد المحزنة، ومن يعزفون على الآلات الموسيقية (النوبة)، أكثرهم

بدافع المشاركة والتعاطف الاجتماعي، وأقلهم بدافع كسب الأجر المادي، والغرض من كل هذا تكريم الميت وتكريم الأحياء من خلال تكريمه، وإزالة أحزان أهله. ثم يستعرض المؤلف بعض المظاهر الشعبية في هذا الإطار منها: ظاهرة الندب والنياح- النياح- الحورية- نشأة الندب وإزدهاره- طرق نظم الندب- أناشيد الندب- إنشاد ندب الرجال وألحانه- إنشاد ندب النساء وألحانه- الندب لغير المستحقين، مقدمًا بعض النماذج من تنويحات النساء وأخرى من تنويحات الرجال، ثم نماذج من الحوريات، ونماذج من ندب الرجال، ونماذج من ندب النسا، ونماذج من الندب لغير المستحقين. أما الفصل الخامس من فصول العادات اللبنانية فقد خصص لبحث الملابس والأزياء والحلي، مشيرًا إلى أن الملابس في لبنان هي إلى حد ما ملابس الطوائف والمذاهب الدينية التي كان تعددها أهم عوامل التعددية الثقافية فيه. وكانت ملابس الرجال والنساء، الكبار والصغار، بدون قبات، وكانت، بما في ذلك ملابس الصغار، تمتاز بطولها وبتغطيتها شبه الكاملة للرجل، والكاملة لجسم المرأة، من منطلق مراعاة الحشمة والأدب، والحفاظ على الأخلاق. ويستعرض المؤلف في هذا الفصل ملابس الرجال العامة، وهي: القميص الذي يعد من أقدم أنواع الملابس، والعباءة التي تعد في الأصل لباس القبائل العربية التي وفدت إلى لبنان، ومنها الزنارية والمشلح والجبة والدرزية (المقلمة) والزغرتاوية. ثم السروال أو الشروال ومنه ما هو مخصص للنوم وآخر للعمل، ثم الصدرة أو الصدرية، ثم القفطان وهو لباس مشترك بين الرجل والمرأة، ثم الفرو أو الفروة وهو معطف له بطانة من جلد الغنم أو الجمل، ثم البُرنس والقنباز والكبران والمنتيان (قميص غير طويل)، والدامر، والسترة، والجارب، والحذاء. أما ملابس الرجال الخاصة فقد صنفها المؤلف لملابس رجال الدين وملابس الجنود، لينتقل إلى شعر الرأس والشوارب واللحى. أما الملابس والأزياء عند النساء فقد بدأها المؤلف برصد لملابس النساء عبر العصور، مشيرًا إلى تدخل رجال الدين والسلطة في أمور ملابس النساء. ويصنف ملابس النساء في الدراسة إلى: الجارب- الأحذية التي تشبه أحذية الرجال، ثم أزياء شعر النساء، ثم الحلي النسائية، ومنها حلي الرأس ومن أنواعه: الطرطور- الطربوش (الذي تشترك فيه مع الرجال)، والقفوية أو القيفونة نسبة لقفا الرأس، والصفقا، وحلي الضفائر، والصفية (الشكة) وهي عصابة للجبين. كما يستعرض هذا الفصل حلي العنق، وحلي اليدين.

ويعرض المؤلف في الفصل السادس لموضوع «أغطية الرأس»، حيث ظل غطاء الرأس في المناطق اللبنانية سائدًا عند الجميع، رجالاً ونساءً، شيوخًا وفتيانًا، ولم يستثن من لبسه إلا نسبة قليلة من الصغار، حتى أواخر الربع الأول من القرن العشرين. وقد صنف المؤلف أغطية الرأس للرجال إلى: العمامة أو اللفة على اعتبار أنها قبعة ملفوفة بنسيج، ثم العمامة المدورة عند الموحدين الدروز، ثم الكوفية أو الكفية وهي منديل مربع الزوايا يوضع على رأس الرجل، ثم الطربوش، واللبادة، والطاقية، والعراقية وتشبه الطاقية، والقبعة. ثم يعرض لأغطية الرأس عند رجال الدين المسيحيين ومنها: التاج، والاسكيم، والفاووق، والطايية. أما أغطية الرأس لدى الجنود فمنها: الخوذة أو الطاسة، والطربوش العزيزي، والقلبق، والنورية، والكابي. وفيما يخص أغطية رأس النساء فقد قسمها المؤلف إلى: الحجاب- الطنطور- البريقع- المنديل- الحبرة- القمطة والشنبر- القبعة. وينهي المؤلف كتابه بفصل حول العادات والتقاليد بين الأصالة والحداثة، حيث ناقش مسألة مواجهة العادات والتقاليد لتحدي الحداثة، وما يجب أن يظل منها صامدًا في وجه رياح التغيير حفاظًا على الهوية، وتحقيقًا للمصلحة الوطنية.